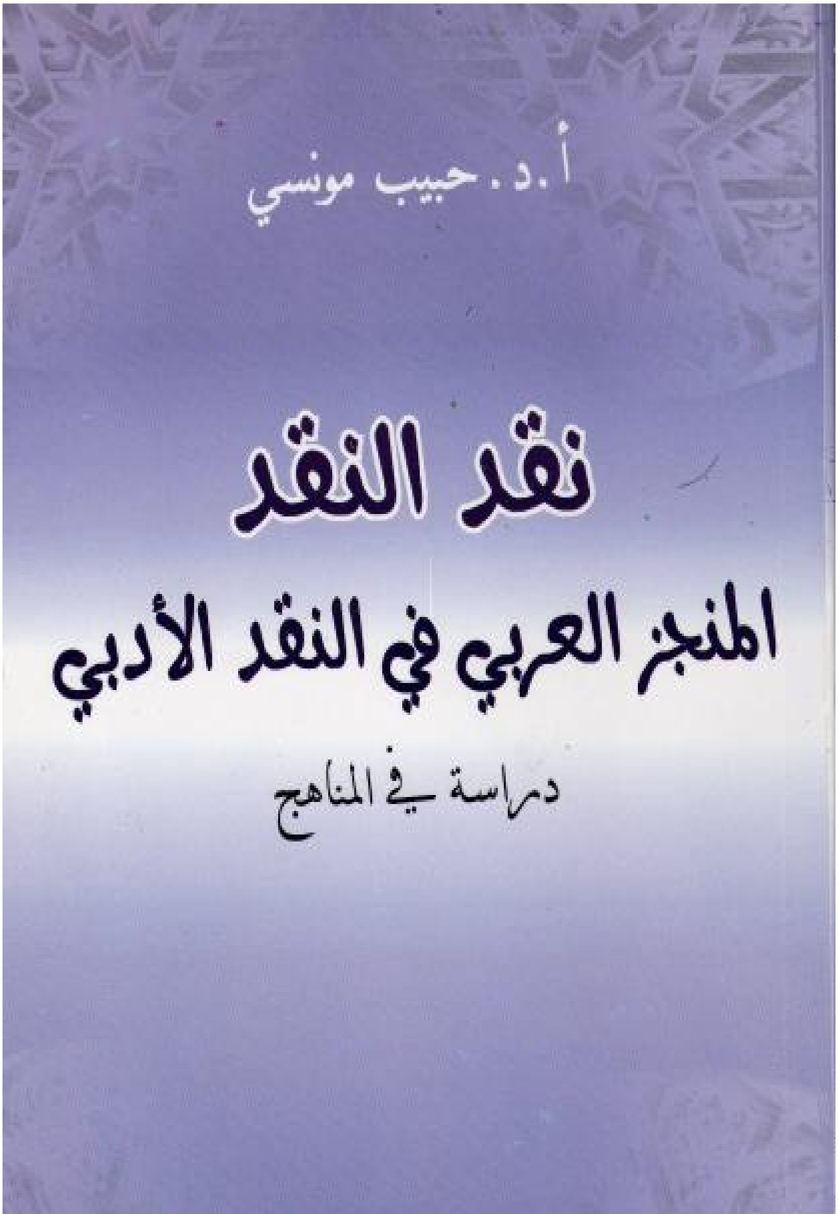

أ.د. حبيب مونسي
نقد النقد
المنجز العربي في النقد الأدبي
دراسة في المناهج
منشورات دار الأديب



أ . د . حبيب مونسي

إننا حين نتابع القراءة العربية في منجزاتها النقدية السابقة نتبيَّن ذلك الاهتمام المحموم بالجديد، الذي كان يراد منه تخليص الدراسات العربية من التقليد الذي يجتر الماضي اجترارا مرضيا، والتوجه صوب الجديد الذي تحمل رايته الدراسات الإنسانية المتفجرة في الغرب، وما صاحبها من زهو علمي متعجرف مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

لقد هلل كثير من النقاد للوافد، وفسحوا له المجال في كتاباتهم النقدية، وفي كتبهم الدراسية، ومكنوا له من الاستتباب في الجامعات، واستبقوا إلى إجرائه أدوات في الشعر والنثر، فكثرت بذلك تدخلاتهم في الإبداع نقدا وتوجيها، استحسانا واستهجانا. كانت الحركة التي بعثت في المدرسة العربية رجفة الحياة التي فجرت ينابيع من الإبداع.

واليوم يحق لنا أن نسال: ما حصيلة ذلك؟ ما حصاده؟ هل أفلح في إنشاء مدرسة نقدية عربية؟ أم أن الأمر كان مجرد صرعة من صرعات الحداثة سرعان ما ولى ضجيجها، وخبت جذوتها؟

في هذا الكتاب نسائل كل ذلك على مستوى المناهج المستعملة لرصد نجاعتها في محاورة النص الأدبي.

منشورات دار الأديب

حي باهي اعمر الساليا وهران

الهاتف: 35 31 58 041

ردمك : 6-08-856-9947-978

الإيداع القانوني:3218-2007

9

بسم الله الرحمن الرحيم.

أحمدك ربي حمدا كثيرا عدد خلقك، وزنة عرشك، ومداد كلماته، وأصلي وأسلم على خير خلقك محمدا الذي بعثته بالكتاب المبين، هداية ونور تبيين..

مقدمة

يقسم الدارسون النقد إلى قسمين: نقد سياقي وآخر نسقي. ويريدون بالنقد السياقي ذلك النقد التي يسترفد نظريات المعرفة الإنسانية لمحاورة النصوص، مستفيدا من مطارحاتها الفكرية المختلفة. ومن ثم فهو ينطلق من النص إلى خارجه ثم يعود إليه بما استحصد من معرفة. إنها العملية التي تعطي للسياق أولوية على النص، وتجعل هذا الأخير تابعا له يدور في فلكه.. أما النقد النسقي فهو النشاط الذي يغلق الباب في وجه السياق إلا بالقدر الضيق في أحايين قليلة.

إننا حين نتابع القراءة العربية في منجزاتها النقدية السياقية نتبيَّن ذلك الاهتمام المحموم بالجديد الذي كان يراد منه تخليص الدراسات العربية من التقليد الذي يجتر الماضي اجترارا مرضيا، والتوجه صوب الجديد الذي تحمل رايتَه الدراسات الإنسانية المتفجرة في الغرب، وما صاحبها من زهو علمي متعجرف مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

لقد هلل كثير من النقاد للوافد، وفسحوا له المجال في كتاباتهم النقدية، وفي كتبهم الدراسية، ومكنوا له من الاستتباب في الجامعات، واستبقوا إلى إجرائه أدوات في الشعر والنثر، فكثرت بذلك تدخلاتهم في الإبداع نقدا وتوجيها، استحسانا واستهجانا. كانت الحركة التي بعثت في المدرسة العربية رجفة الحياة التي فجرت ينابيع من الإبداع.

بيد أن التسارع إلى الاغتراف من ينابيع الغرب لم يكن ليتم بطريقة منهجية رصينة، ولا كان ليتم بهدوء مدروس وإنما كان اغتراف العطشان الذي يعكر المورد دون أن يفوز بالري. ومنه كان الابتسار في النقل، وكان سوء الفهم في الأخذ والترك، وكان التمحُّل في التطبيق والإجراء.

إنها وضعية مفهومة في إطار الظرف العربي ومدرسته، إلا أننا اليوم في حاجة إلى وقفة للتريث والقويم.. لنقول قولة المؤرخ الناقد الـذي ينظـر إلى ناتج المعركة وقد هدأت الزوبعة.. ليقول هل كان النقد السياقي مجانبا للصواب؟ هل كانت التجربة النقدية نـزوة علمانيـة يجـب تخطيهـا؟ هـل استبدال الانفتاح الذي بشر به النقد السياقي بالانغلاق الذي أتى به النقد النسقي خيار نافع للدراسة العربية؟

لقد تتبعنا في هذه الدراسة المناهج السياقية منهجا منهجا، وأنهينا كل فصل بحصيلة من المآخذ، وبينا الخلل في النقل والفهـم، كمـا بينـا نوعيـة الإضافة التي قدمها هذا النقد. وتركنا للقارئ أن يخرج من هذه الدراسـة بـشعور يدفعـه إلى ضـرورة العـودة مـن جديـد إلى المعـارف الإنـسانية للاستفادة منها، ولكن بطريقة أخرى.. طرقة لابدلها من وضـوح الرؤيـة، والابتعاد عن الأحكام الجازمة النهائيـة، والخـروج مـن طـوق الدراسـة اللغوية الذي ضيق الخناق على المبدع والقارئ معا.

لهذه الأهداف كلها قسمنا الكتاب إلى:

الفصل الأول: مسار القراءة العربية القديمة.

يحتم التصور الذي انطلقنا منه لقراءة القراءة، وسعياً وراء تواصل عناصر البحث، اصطناع فصل تمهيدي نعده بمثابة "الفرش" الذي يضع بين أيدينا صورة للقراءة العربية القديمة، في سير أطوارها وأنماطها القرائية المختلفة، نقتطف من مادتها، ما يصلح لأن يكون دالاً عليها في خصائصها ودقائقها.

والفصل التمهيدي يحتم -من جهة أخرى- عدم التورط في مساربها وأغوارها ما دام استقراء القراءة القديمة، يضعنا أمام اختيارات صعبة، تتمثل في طريقة استكتاب ذلك التراث الضخم، بكيفية تخدم ما نبتغيه، من كشف لأدوات القراءة، فكان علينا أن نسلك مسلكا هينا مطواعاً، يوقفنا على أهم معالم التحولات، فجعلناه أربعة سبل:

1-مسار القراءة القديمة:

ننطلق فيه من أبسط صور القراءة: ابتداء من التعليق العابر والملاحظة الانطباعية إلى التحليل المنهجي الصارم وذلك من خلال ثلاثة

مستويات:

أ–مستوى الانطباع: أو العجز عن المواجهة.

ب–مستوى التردد: بين داخل النص وخارجه

جـ–مستوى التأصيل: مواجهة النص.

وهي مستويات –فيما نعتقد– تتوزع مسار القراءة تباعاً، وتكشف عن عناصر التطور والتحول فتزداد عمقاً كلما تقدم بها الزمن.

2–أصول القراءة العربية القديمة:

لقد سمح لنا التركيز على عامل التطور، وما يحدثه في الثقافة العربية، من تجاوز للثابت، وبعث للمشكلات المستجدة في طريق القراءة، وتحسس العلماء تلك الحيرة –للكشف عن ثوابت راسخة، يتناقلها القراء تباعاً، فتؤسس أركان القراءة، وتجعلها تواصلاً مستمراً، يأخذ بأسباب بعضه بعضاً، تتوارى مقوماتها تحت أثواب الصياغة، عند هذا وذاك دون أن يتحول جوهرها.

وربما كان ظل الثوابت خفيفاً أمام سيل التحولات في الرؤى والأذواق، الأمر الذي جعل الثابت مصدر قلق مستمر، يؤرق النقاد ويثير مشكلات القراءة تترى كالفحولة، والانتحال، والقديم، والجديد، والموازنة، والوساطة.. والإعجاز..

3–آليات القراءة العربية القديمة:

ينتهي الحديث عن الثبات والتحول إلى خطوة ثانية نتتبع من خلالها، مظاهر الصراع بينهما أثناء الفعل القرائي، وفي خضم الإشكاليات المثارة، ولكننا فضلنا التوقف عند أعلام النقد: فكان ابن سلام، والآمدي، والقاضي الجرجاني، وعبد القاهر الجرجاني. محطات رصد لعوامل الثبات والتطور، ورسم صورة القارئ، والكشف عن عدته واقتداره، وإكسابه سلطة تمكنه من حسم المشكلات القائمة في طريق النقد.

4–تقاليد القراءة العربية القديمة:

أما وقد تحددت شخصية القارئ ووضحت سلطته، وتعينت أدواته، لم يبق لدينا سوى وصف التقاليد التي شاعت بين الشرَّاح، وهم

يتناولون النص الإبداعي من خلال ثلاثة مستويات: المستوى اللغوي، المستوى النحوي، المستوى الأسلوبي، مع اعتماد "قراءة القراءة" مدخلاً يبيح للمتأخر مراجعة قراءة المتقدم، والتفوق عليها في أحايين كثيرة. ولا بد للمدخل –على هذا النحو– أن يبتعد عن حشد الأمثلة والشواهد، إلا ما كان في خدمة العرض، وأن تجنح لغته إلى رصد ما وراء الظواهر النقدية، دون التعرض إليها تفصيلاً.

القراءة السياقية:

ولولوج هذا المبحث كان علينا. ابتداء أن نقف على مفارقة زمنية صاغها تراجع الحاضر العربي عن الحاضر الغربي، في خضم المطالبة بالنهضة والتقدم. فألفينا القراءة العربية، وهي تطلب الجدة والتحديث، لا تواكب الحاضر الغربي، ولا تسايره، بل تعيش في حاضرها على ماضيه، وكل استفادة تقتبسها لفعلها القرائي العام (أدباء، وفكرا، وسياسة، واجتماعاً) إنما هي من قبيل ما تجاوزه الغرب، ونبذه وعرى عوراته، وكشف عن مزالقه وأخطاره. ومعنى ذلك، إن أجراءه مرة أخرى –في بيئة غير بيئته– ستنجر عنه أخطار تتعاظم، لجملة تلك الفروق أولاً. والاقتصار على النظرة العجلى، التي تسارع دوماً إلى إحلال الجديد (أي جديد) فكان السائد القائم.

ذلك ما نحاول رصده، في خلال الفصول التالية:

الفصل الثاني: القراءة التاريخية:

إن تحكيم التاريخ –مادة ومنهجاً– في النص الأدبي، وجعل السياسي باعثاً –دوماً– على الإبداع، من إخضاع تقسيم الأدب إلى القسمة السياسية، إلى تعميم الأحكام وسحبها على فترات طويلة، تتسم بالاضطراب الفكري والأدبي، تتمازج فيها الثقافات والأهواء. ثم بدا لنا أن هذا المسلك كرر إنتاجه شكلاً ومضموناً وفرض على الأذواق نمطاً واحداً للأدب والأدبية.

الفصل الثالث:القراءة الاجتماعية:

كما خضعت القراءة التاريخية للتاريخ وفلسفته، خضعت القراءة

الاجتماعية لعلم الاجتماع، وبدا الأدب حقلاً تجريبياً خصيب التربة، لا ترى فيه القراءة الاجتماعية، إلا مصطرعاً للإنسان ومشكلاته المادية، فابتليت القراءة الاجتماعية بآفة التعميم، والاحتفال بالجانب الاجتماعي، وإغفال النص في خصوصيته الإبداعية.

الفصل الرابع: القراءة النفسية:

لقد بدت القراءة النفسية في حلة قشيبة، أول الأمر، وهي تطرح نفسها بديلاً للقراءات السالفة، حين تذرعت بالعلمية. إلا أن الإجراء أحالها على آفة الانتقاء، وحول نصوصها إلى وثائق مرضية تدين الأدب والأديب، وتتصيد في تاريخ الأدب شخصيات "قلقة" تجري عليها فحوصها، حتى تكررت القراءة عند هذا وذاك، وهي تتناول الشخص نفسه، وتبالغ في إدانته ووصمه، وانتهت هي الأخرى إلى تعميم مشين ينسحب على كل أدب وإبداع.

إن لجوء القراءة إلى مثل تلك "العلوم" جعل الأدب خادماً لا مخدوعاً. وضاعت جهود كريمة، وهي تحوم حول النص، تلتقط منه إشارات تغني بها مادتها، دون أن تشبع النص قراءة وتحليلاً. وربما كانت هذه القراءات جليلة، في ركن من أركان تحليل النص، تسلط أضواءها العلمية على زاوية من زواياه وحسب، ودون أن تدعي القول الفصل فيه.

الفصل الخامس: القراءة النسقية.

نعتبره حلقة، يتمفصل فيها البحث، ليحول وجهه شطر القراءة النسقية، مبتدئاً من إقرار حقيقة تغييب النص في القراءة السياقية، محاولاً بسط الحديث عن جدل السياق والنسق في النص، محاولاً رسم صورة لجملة العوامل الخارجية والداخلية المشكلة لحقيقة النص في جهة، وحقيقة الأدبية فيه في جهة أخرى. وكأن معادلة النص تتموضع بين الواقع واللغة، في جملة من العلاقات المتشابكة تنسج حيثيات الأدبية فيه. ومن ذا أمكننا التولج إلى القراءة اللسانياتية، على اعتبار أنه الرحم الذي اضطربت فيه القراءات البنيوية المختلفة.

الفصل السادس: القراءة البنيوية.

وتواصلاً مع ما سلف. كان الحديث عن القراءة البنيوية (شكلانية، وتكوينية، وأسلوبية) ينطلق من تحديد مصطلح البنية في استعمالاته الفلسفية والأدبية، ورصد خصائصه، للوقوف على محدودية عطائه- لو اقتصر عليه- في تقنيات التفكيك والتحليل. ومنه كانت قراءتنا للبنيوية الشكلانية، وجمود قوالبها، وجفاف نسغها، ورتابة نتائجها. ومنه كانت قراءتنا للبنيوية التكوينية، وهي تسعى إلى تخليص الاجتماعية والشكلانية على حد سواء من مأزقها في الاجراء، وذلك حين مازجت بين السياق والنسق لفك إشكالية النص الإبداعي. كما عملت القراءة الأسلوبية من جهة أخرى على تتبع روغان المعنى وكشف أدواته التركيبية.

ثم كان لا بد على "قراءة القراءة" أن تتشوف إلى الأطر الفكرية التي تؤسس الفعل القرائي، فالتفت البحث إلى نظرية القراءة يستعرض جديدها من مظانها الأولى. وللتدليل -كذلك- على جملة الملاحظات المسجلة على القراءة العربية. انتقلنا إلى حاضر الفكر النقدي الغربي، لنشهد فيه حركة البحث المستمر عن "الذات" بين الطرح المذهبي والإجراء المنهجي في تقلبه السريع بين أطراف الإشكالية، لا يستقر على حال، تقوم فرضياته على أنقاض أخرى، في منطق الهدم، لا منطق البناء. تنتهي كلها إلى تراجع الذات أمام سلطة الأداة.

على الله المعول وعليه التكلان، والحمد لله أولا وأخيرا.

الفصل الأول:

مسار القراءة العربية القديمة

-تمهيد

1-الانطباع.

2-أصول القراءة العربية القديمة.

2-آليات القراءة العربية القديمة.

4-تقاليد القراءة العربية.

تمهيد:

كانت الفلذات التي حفل بها التراث النقدي العربي، في مواجهته للإبداع تشكل صورة لما قرأته الشفوية العربية إسناداً إلى عاملي الاستحسان والاستهجان الفطريين، اللذين يواجهان المسموع فيفيضان إلى الحكم دون أن يسديا تعليلاً يبرره، ويوثق عقدته، بل جاءت عفوية تصدر عن موافقة للطبع والعرف في شكل تعليق سريع، يطوي نصاً برمته في عبارة مقتضبة أو في شكل حركة فيزيولوجية تنتاب الجسد أو بعضه فتكون آية على هذا وذاك.

قد سجلت الروايات والأخبار، أضربا من القراءة الشفوية اختلفت مقاصدها وتباينت مبتغياتها، وهي إزاء النص(بيتاً أو قصيدة)تتمظهر في أشكال مختلفة: "..من التعليق العابر والملاحظة الانطباعية"(1)، الذكية التي توحي بذوق، لا يخلو من فطنة وحصافة. يمكن إدراجها في ثلاثة مستويات، حتى تتحدد خواصها فتنكشف آلياتها:

أ–مستوى الانطباع : العجز عن مواجهة النص

ب–مستوى التردد: بين داخل النص وخارجه

جـ– مستوى التأصيل: مواجهة النص.

1-الانطباع:

إن حضور المتلقي في النقد القديم أمر ملفت للنظر، إذا ما قيس بالباث ذاته، وكأن حضوره يؤرق الشاعر، ويدفعه إلى إجادة صنيعه، الذي تأرجح بين الارتجال العبقري، والتجويد الذي يستعبد صاحبه فلا يخرج على الناس، إلا وقد استدار الحول، وتهذبت القصيدة، وربما كانت صورتها الأخيرة بعيدة كل البعد عن صورتها الأولى، أو هي قصيدة أخرى جديدة قامت على أنقاض الأولى. ويكشف لنا ابن قتيبة عن سلطة ذلك الحضور المؤرق الذي يرغم الشاعر على بناء قصيدته بناء لا يرضي فيه تجربته الشعرية بقدر ما يرضي السامع، ويستدرجه إلى غرضه الأساسي، فهو يبكي ويستبكي الأحبة، ويتغزل، ويصف الرحلة ومشاقها، ثم يخلص إلى الغرض الذي من أجله جاء، وهو في كل ذلك يتسلل من غرض إلى غرض برفق (حسن التخلص) كي لا يثير حفيظة ذلك السامع الماثل في خلده، كسلطة رقيبة، لا تسمح له بالروغان(1).

ولما تخلص الشعراء الصعاليك من حضور الملتقى، والتفتوا إلى ذواتهم فحسب: انهدم البناء (الرسمي) وتحدد الغرض الواحد، وخرجت القصيدة وليدة الفورة الشعورية عادية لا تمالق أحدا ولا تسعى إلى إرضاء عرف.

لم يكن ذلك الرقيب على درجة واحدة من الحصافة والعلم، وإنما انفعاله نزوع غامض، قد لا تجد في نفسه –في أحايين كثيرة– ما يبرره. وذلك ما يشكل الانطباع الأولي في صور فزيولوجية حركية مشاهدة تستخلص منها آيات الاستحسان أو الاستهجان نسجل بعضها على سبيل التمثيل لا الحصر.

أ-الترديد والتعجب:

روى الجاحظ (ت255) أن عمر بن الخطاب –رضي الله عنه– لما أنشدوه شعر زهير بن أبي سلمى: "فلما انتهوا إلى قوله:

وأن الحق مقطعة ثلاث يمين أو نفار أو جلاء

قال كالمتعجب من علمه بالحقوق، وتفصيله بينها، وإقامة أقسامها:

وأن الحق مقطعة ثلاث يمين أو نفار أو جلاء

يردد البيت من التعجب" (2).

فالتعجب له ما يبرره من علم الشاعر بالحقوق، وله في نفس المتلقى شيء آخر، يضاف إلى ذلك في صورة ترديد للبيت على (نبرة) المتعجب المستحسن.

ب-الحركة والإيماء:

ولنا في سلوك رسول الله -صلى الله عليه وسلم- إزاء كعب بن زهير شاهد آخر للانطباع الحسن في النفس، عند سماعه قصيدته (بانت سعاد):

" فلما بلغ قوله:

إن الرسول لنور يستضاء به وصارم من سيوف الله مسلول

عصبة من قريش قال قائلهم ببطن مكة لما أسلموا زولوا

زالوا فما زال انكاس ولا كشف ليوم اللقاء ولا سود معازيل

فنظر الرسول -صلى الله عليه وسلم- إلى من عنده من قريش كأن يوحي إليهم أن يسمعوا.. فكساه النبي (ص) برده" (3) وقد بلغ أمر البردة بعده شرفاً رفيعاً، فقد اشتراها معاوية بعد ذلك بعشرين ألف درهم، وهي التي يلبسها الخلفاء في العيدين..

جـ- الطرب:

قد يكون في انفعال المتلقي آية أخرى من آيات الاستحسان والحكم في الوقت نفسه فيلتقي فيه النزوع الحركي مصحوباً بالطرب النفسي في حالة شعورية واحدة، كالذي أورده المرزباني في موشحه، حينما قص خبر تشاجر الوليد بن عبد الملك ومسلمة أخوه في شعر امرئ القيس والنابغة الذبياني في وصف طول الليل.. أيهما أجاد، ورضيا بالشعبي حكما. فأنشده الوليد للنابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب

وأنشده مسلمة قول امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليّ بأنواع الهموم ليبتلي.

" قال فضرب الوليد برجله طربا، فقال الشعبي، بانت القضية " (4).

ويقابل الحزن الطرب في المشاعر النفسية، ومرارة وقعه في النفس، ولأمر ما بكت العرب بالدموع من وقع الهجاء.(5).

ويغدو الانطباع معرفة، غامضة للنص، يستأثر بها الذوق وحده دون أن يرقى إلى التعليل العقلي. فهو نزوع في أشكال شتى، تهتز النفس له وترتاح، استناداً إلى موروث متراكم صنعته أخلاقيات المجتمع، وقيمه وأعرافه، وكل نص في ذلك المحيط، ولم يند عنه، واصطفى لنفسه من خبرته مادته وصوره، كان حقيقاً أن يكون أداة فعالة لإثارة انفعالات شتى، يختلف فعلها في هذه النفس دون تلك، لذا فضلت العرب أبياتاً من الشعر دون أخرى فكان (أمدح بيت.. وأهجى بيت... وأغزل بيت، فكانت الإرهاص الأول للمفاضلة بين شاعر وآخر.

ب-التردد بين خارج النص وداخله:

كان الانطباع يشكل الحلقة الأولى في الفعل القرائي العربي القديم في مواجهته للنص، وانشعابه إلى نزوعات سلوكية يحكمها الذوق الفطري، والاستحسان الشخصي الذي ينبع من ذاتية كل فرد، في خلوته، أو مجلس يمتد فيه الحماس أو التعصب إلى طلب المساوي الند، أو المفاضل البارع، كحلقة ثانية في مراحل الفعل القرائي الشفهي، بحضور حكم عدل يشهد له بالحصافة، واستقامة الذوق، والقدرة على التحليل عند رجحان كفة المفاضلة.

وإذا قرأنا خبر امرئ القيس وعلقمة الفحل لدى أم جندب: "فقالت قولا شعرا تصفان فيه الخيل على روي واحد وقافية واحدة، فقال امرئ القيس:

خليلي مرا على أم جندب لنقضي حاجات الفؤاد المعذب

وقال علقمة:

ذهبت في الهجران كل مذهب ولم يك حقا كل هذا التجنب

ثم انشداها جميعاً، فقالت لامرئ القيس، علقمة أشعر منك، قال وكيف ذلك؟ قالت لأنك قلت:

فللسوط ألهوب وللساق درة وللزجر منه وقع أخرج مهذب

فجهدت فرسك بسوطك ومريته بساقك وقال علقمة:

فأدركهن ثانياً من عنانه يمر كمر الرائح المتحلب

فأدرك طريدته وهو ثان من عنان فرسه لم يضربه بسوط ولا مراه بساق ولا زجره" (6).

ويمكننا الآن أن نتصور الموقف، بكل أبعاده الحساسة، كون الحكم زوج أحد المتبارزين، فلا تجد غضاضه وهي في حضرته أن تحكم لخصمه حكماً يمتح تعليلاته من خارج النص، وما تمليه البيئة، وقواعد الفروسية، فالذي يهم الحكم هو الموضوع المحدد سلفاً "وصف الخيل" وسلوك الفارس إزاء فرسه، وفق قواعد الشهامة العربية.

أما إذا عرجنا على مجلس النابغة الذبياني بسوق عكاظ حينما وفد عليه حسان بن ثابت الأنصاري وأنشده قوله:

لنا الجفنات الغر يلمعن الضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

فقال النابغة: "أنت شاعر ولكنك أقللت جفانك وأسيافك" (7).

يرتكز الحكم تارة على خارج النص وأخرى على داخله، وفق معايير يمليها الذوق العام، فالفخر مثلاً مدعاة للتكثير والمبالغة عند النابغة وأخلاق الفروسية عند أم جندب، وكأن على الشاعر: "أن يعطي للمشترك العام ولحضور الجماعة الحياتي والقيمي والأخلاقي، صورة مفردة بلغة شعرية متفردة ويمكن القول، إن الشاعر الجاهلي، لم يكن في هذا يقول نفسه بقدر ما يقول الجماعة أو أنه كان لا يقول نفسه إلا عبر قوله الجماعة" (8).

لقد ولدت المفاضلة الثنائية لدى المتلقي، حقلاً تفاضلياً، أدرج فيه شعراء آخرين، تتقارب مستوياتهم في الإجادة من خلال الموضوع الواحد، أو الغرض الواحد، ثم شكلت الجماعة المختارة التي صعب التمييز بينها لدى المتلقي (طبقة).

لقد استعير مصطلح (الطبقة) من حقل التفسير والحديث والفقه، واستقر في الأدب بعدما استدعاه عجز المفاضلة بين فحول الشعراء، فكان مصطلح (الطبقة) أوسع مجالاً ليضم امرئ القيس، وزهير والنابغة والأعشى، ولبيد، وطرفة، وعمر بن كلثوم، مع وجود خصوصيات تمييزية بين الواحد والآخر، يستشعرها المتلقي في غرض دون آخر، ولا يرقى التمييز به نهاية الأمر إلى تفضيل شاعر على آخر، لذا كانت الطبقة أليق مصطلح يرتب مجموعات الشعراء..

جـ-مواجهة النص:

عملت كتب (الطبقات) على تجميع الشعراء، ونماذج من أشعارهم في (خانات) يحكمها الترتيب الزمني أو البيئي، كفعل ابن سلام الجمحي، وانصرف هم المؤلفين إلى البرهنة على صحة الترتيب والجمع، مع فلذات نقدية تتناول النصوص. وقد مكنت هذه المجمعات، طبقة ثانية من النقاد وأتاحت لهم فرصة التأمل والتروي، وإمعان القراءة والبحث عن أسباب المفاضلة ودواعيها الداخلية، فانصب الاهتمام على اللغة والأساليب والصور، والوضعيات العامة للشعراء، ومراجعة سائر الأقوال والأحكام.

وللتدليل على قوة التروي والمراجعة عند اللاحقين من النقاد والذين استندوا إلى كتب الطبقات يورد توفيق الزيدي، مقارنة بين حكمين في قضية واحدة الأول لابن سلام والثاني للخطابي...

"كان امرؤ القيس ينازع كل من قيل إنه شاعر، فنازع الحرث بن توأم

فقال : امرؤ القيس: أجارتنا ترى برقا هب وهنا.

قال الحرث : كنار مجوس تستعر استعارا.

امرؤ القيس : أرقت له ونام أبو شريح.

قال الحرث : إذا ما قلت هدأ استطارا .

امرؤ القيس : فمر بجانب العبلات منه.

قال الحرث : وبات يحتفر الأكم احتفارا.

امرؤ القيس : لم يترك ببطن السي ظبيا .

قال الحرث : ولم يترك بعرصتها حمارا .

امرؤ القيس : كأن هزيزه بوراء غيب .

قال الحرث : عشار وله لاقت عشارا .

امرؤ القيس : فلما علا شرجي أضاج .

قال الحرث : هوت أعجاز رِيقه فخارا.

امرؤ القيس : فلم تر مثلنا ملكا هماما .

قال الحرث : ولم تر مثل هذا الجار جارا.

قال ابن سلام: "فآلى امرؤ القيس ألا يناقض بعده شاعرا".

قال الخطابي: "قلت هذه مباراة عجيبة ومعارضة تامة مستوفاة فصلاً فصلاً، ومصراعا مصراعا، وللحرث فيها ما ليس لامرئ القيس لأن المبتدئ متمكن من الاختيار موسع عليه الطرق، يسلك أيها شاء، والمجيز مقصور القيد ممنوع من التصرف إلا من جهة التي هو بإزائها، فلذلك قد أبر عليه الحرث لما جاء من جنس التشبيه والتمثيل الذي خلى منه كلام امرئ القيس، ولأجل ذلك آلى "امرؤ القيس" ألا يماتن شاعراً بعده" (9).

فإذا كان ابن سلام يمثل المواجهة الشفوية (رواية) للنص، "فالخطابي" يمثل المباشرة الكتابية له، والتي تتيح له التأمل والتروي والبحث عن الأسباب الداخلية التي دفعت امرؤ القيس ليألو على نفسه ألا يماتن شاعراً بعده، فكانت الحجة من بنية النص وأساليبه وظروف إلقائه. لقد تمت المفاضلة عنده: "بعد تأمل وترو، وهو ما جعله يخلص إلى التعليل من النص نفسه" (10).

وقد شكلت ألوان هذه الحلقة (مواجهة النص) من خلال التحول

التام من الشفوية إلى الكتابية التي أسسها من قبل النص القرآني، فاعتمدت النص أولاً وتروت أدواته وتملت محاسنه، وحاولت أن تخرج للناس -في ثوب من الموضوعية- أحكاماً أخرى تتخلص تدريجياً من سلطة الانطباع الأولي والذوق الخاص، والاستحسان الغامض، إلى آراء يشهد بصحتها الذوق والعقل، فكانت "الموازنة" و"الوساطة" عناوين ذلك التجرد "الموضوعي" الذي يحاول أن يعدل كفة الميل القائم على العصبيات، والانتماء القبلي والغيرة والطموح.

2- أصول القراءة العربية

2-1-جدل الحاضر والماضي:

إننا نتساءل اليوم: هل انحصر (ظل) الجاهل تماماً، واختفى؟ وتخلصت "الكتابة" من ثقله بعدما حررت لنفسها سبلاً ترى من خلالها حاضرها، وماضيها رؤية واضحة، مؤسسة على التروي والتأمل المسنودين بثقافة العصر وعلومه؟ أم أن الأمر جرى عكس ذلك، تحت سيادة "الجاهلي" وسلطته ملوناً بعبقرية النقاد، من خلال "المراجعة" الواعية الرصينة، والتماس العلل العقلية والفنية؟

يقف الجابري عند مبتدأ "القطيعة" التي رآها أدونيس -من خلال النص القرآني- تحولاً جذرياً وشاملاً، به وفيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة من ثقافة البديهة والارتجال إلى ثقافة الرؤية والتأمل(11). ويقرر قائلاً: "قد لا نكون مبالغين إذا قلنا إن العرب كانوا في عهد أبي بكر وعمر على الأقل، يحاربون صورة الماضي الجاهلي في وعيهم بكل عنف، وبمختلف آليات الكبت المعروفة..

إن ما قبل الإسلام بالنسبة إليهم يمثل "ما قبل التاريخ".. تاريخهم، وليس من قبيل المصادفة في شيء أن يختار عمر بن الخطاب يوم هجرة الرسول (ص) إلى المدينة ليجعله بداية التاريخ العربي، بل كل "التاريخ")(12).

ذلك أن القوم باشروا حياة جديدة،لها رؤيتها الخاصة، وفق قيم

جديدة، أوسع وأشمل مما كان متعارفاً عليه قبل ذلك. فالمعارف السابقة لذلك التاريخ لا تغني في شيء الفكر الجديد، بل تعكر صفوه ما عدا اللغة ومحمولاتها من نصوص، ما دام في استمراريتها رافد حي لفهم النص الجديد.

بيد أن الوضع السياسي في الدولة الجديدة –لما غدا الملك عضوضاً– حرك الماضي حركة تجاوزت اللغة إلى الأنساب والأيام: "ووجدت الحمية الجاهلية المكبوتة متنفسا لها واسترجعت كامل حريتها، والنتيجة إعادة بناء "الماضي الجاهلي" بالشكل الذي يستجيب لمتطلبات "الحاضر الإسلامي"(13).

وعملت الشعوبية على تأجيج أوار نار البعث، فانقلبت مجالس القوم والسادة إلى مسامرات للتفاضل والموازنة والمؤانسة، فتشكل بذلك بناء العصر الجاهلي: "كما عاشه العرب قبل البعثة المحمدية. بل العصر الجاهلي كما عاشه في وعيهم عرب ما بعد البعثة. العصر الجاهلي بوصفه زمناً ثقافياً تمت استعادته، وتم ترتيبه وتنظيمه في عصر التدوين الذي يفرض نفسه تاريخياً كإطار مرجعي لما قبله وما بعده.."(14). أي إطاراً مرجعياً لنظرة العربي إلى الأشياء، إلى الكون إلى الإنسان والمجتمع والتاريخ.

لا شك أن عملية تدوين العلوم والمعارف العربية التي حدد انطلاقتها الذهبي بسنة 143هـ شملت حاضر العرب وماضيهم، كما شملت اللغة التي خرج الرواة والمعجميون بحثاً عنها في بوادي الجزيرة عند القبائل المتناثرة في فجاجها ومفازاتها، ولم يعودوا إلا بالمحصلة الشفوية التي حفظت لغة الجاهلية فصنفوها وأودعوها مجامع لم تهمل منها شاردة ولا واردة بل أولعت بالغرب منها.

ولم يلتفت المصنفون إلى أهل الحضر الذين خالطت لغتهم لغة العجم بل لم يقبلوا من البداية الذين خالطوا الحضر شيئاً، فأوصدوا الباب دون لغة "الحاضر الإسلامي" وفتحوه على مصاريعه أمام البدوي المستوحش فانتهت المعاجم عند حدود الصحراء ولم تتجاوزها، فأوقعت نفسها في بعد زمني خارج عن التاريخ الجاري(15).

ولعل ما شهدته البيئة العراقية (البصرة والكوفة) من حركة علمية كفيل بأن يوضح صورة الارتداد نحو الماضي في شكلين (منهجين) فتستقل الكوفة بالرواية والتوسع فيها مع عدم التحرج في سبل النقل. وتتشدد البصرة. فتضع الشروط ولا تقول قالت العرب حتى تسمع من بكر بن هوازن، وبني كلاب، وبني هلال، أو في عالية السافلة، وسافلة العالية وإلا لم تقل قالت العرب:

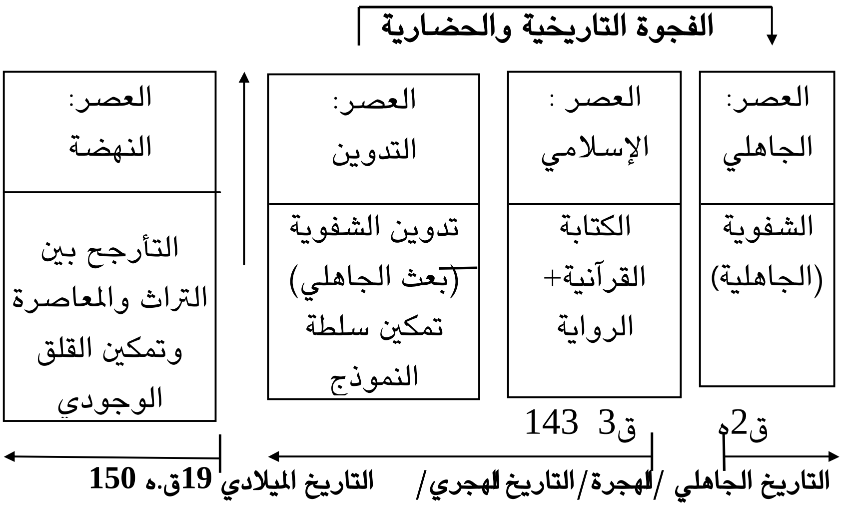
وإذا سلمنا بأن جمع اللغة على هذه الطريقة، إنما كان لحفظ لغة القرآن الكريم من اللحن، فلماذا تجاوزوه إلى لغة البادية، وهي لغة فقيرة، بالمقارنة مع لغته، وهم يعترفون له بالفصاحة والإعجاز؟

لقد فرضت اللغة العربية المدونة على الناس ذوقها، وأصبح المقياس ما كان قائماً لديها لا ما هو موجود بينهم. عندها جفا العلماء أشعار المحدثين وازدروها. وذا أبو علي الفارسي يقضي على نفسه هكذا: "كما جاز لنا أن نقيس منثورنا على منثورهم يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم فما أجازته الضرورةلهم أجازته لنا وما حذرته عليهم حذرته علينا، وإذا كان كذلك فما كان أحسن من ضروراتهم فليكن من أحسن ضروراتنا، وما كان من أقبحها عندهم فليكن من أقبحها عندنا، وما بين ذلك بين ذلك" (16).

ويعلق الجابري على مثل هذه المواقف بكثير من الضيق والمرارة: "ذلك هو القانون الذي حكم ويحكم "تطور" الأدب العربي، بل الفكر العربي كله منذ عصر التدوين إلى اليوم إنه القانون الذي يفرضه "العالم" الذي تقدمه اللغة العربية لأهلها. العالم الذي باركته الصنعة اللغوية وزكاه "الأعرابي" أستاذ العلماء" (17).

وقد تجسد لنا هذه الرسمة "الانتكاسة" في مسار القراءة العربية للنص الأدبي(18).

حركة التخطي والارتداد



2-2-الثبات والتحول:

ربما كان إحساس العلماء –على اختلاف اهتماماتهم بالتطور الجاري سريعاً في المجتمع العربي، يقابله عندهم نوع من الحيرة، والحيطة، يدفعهم إلى حضن ذاكرة اللغة في محفوظها، فيقعدون القواعد، ويستنبطون الأصول، ويلتفت آخرون إلى حاضر الأمة في تماسها مع الآخر بثقافاته وأهوائه فيلجأون حينها إلى العقل ينافحون به دون العقيدة.

وانقسام الحركة الفكرية والعلمية إلى جهتين: –جهة الماضي العربي وجهة الحاضر الإسلامي مع اختلاف الأداة وتوحد المقصد جعل الجهة الأولى تستقل الثابت وتعمل على تجميعه زادا، وتنفرد الثانية بالمتحول تصطنع له علم الكلام، والحجج العقلية، بعدما أرست لنفسها أصولاً ترتكز عليها في جولاتها مع الخصوم.

ولم يكن الحديث عن الأصول عند علماء الكلام عامة والمعتزلة خاصة من قبيل إحداث الجديد: وإنما كان أساساً تنبني عليه كل القراءات، أو هو بمثابة الإطار الذي تتحرك فيه، فتتسم بسمته، وتصطبغ

بصبغته، تجعل العقل هاديها وسراجها في عتمات الإشكاليات المثارة على حدود الدولة العربية.

ولم تكن القراءة الأدبية بمنجاة في ذلك التلون والاصطباغ، خاصة وأن رادتها كانوا: "علماء لغة وفقهاء وأصوليين وبلاغيين"(19) وعلماء كلام وسلفيين ومعتزلة. وكان الاعتزال: "حينئذ يعني في أساسه الاحتكام إلى العقل، والعقل يهدئ من جموح العاطفة والعصبية، ولهذا قضى بأن الزمن لا يصلح لأن يكون حكماً على الشعر، مما أدى منذ البداية إلى أن يسلك النقد طريقاً وسطاً لا تفضيل فيها لقديم على محدث أو العكس، وإنما هناك العقل الاعتزالي، محض الحسن والقبح، وذلك هو أساس النقد الأدبي، والعقل هو المرجع الأخير في التذوق"(20) وهو كذلك الأداة التي تمكن من تحسس نبض التحول المندس في المجتمع واللغة على حد سواء. فالاعتقاد بالثابت والقياس عليه، لن يوقف حركة التطور التي تدب في أوصاله وتنبت على أرضه مشكلات جديدة، لا يحسن به التغاضي عنها.

فإن كان الاحتكام إلى العقل في المادة الفكرية أسلم طريق إلى الحق فإنه في مجال النفس والشاعر دون ذلك، وربما خلف هنات أعاقت انطلاقة النقد، وحولت الشعر إلى معادلات عقلية، تصلح أن تكون مادة معرفية تصطنع الجدل والإقناع. ولا ضير أن يتحول الشعر إلى شكل خطابي، فتتقارب الشقة بين الشعر والنثر.

لقد أصبح: "النقد والشعر كلاهما، نشاطين عقليين، وتحولت مهمة الشعر، مدة طويلة إلى تقديم المعرفة، وأخذ النقاد يقفون وقفات عند البحث عن المعاني، ومن ثم عن قضية أخذها وسرقتها"(21) وصنيع العقل بعد ذلك تماماً- وضع المقاييس، وتقنين الطرائق.

وكاد التحول الذي تبناه العقل في المرحلة الأولى من الحياة الفكرية العربية أن يتحجر في قوالب جامدة، تنتظم الفكر والشعر، تصب فيها المادة صبا فتتكرر أشكالها، الشيء الذي أثار حفيظة النقد، فراح يتملص من تبعات المنهج العقلي، ليسلم القياد إلى طبيعة الشعر، تسري سريانها في النفس دون سلطة العقل ورقابته، فافتك زمام التذوق من العقل وأنيطت به مهمتا التحليل والتعليل، وإن تغاضى في أحايين كثيرة عن

الحكم: "فالآمدي مثلاً إن قصر حكمه على الجزئيات، التي ينظر فيها فقد يكون البحتري أشعر في باب. ويكون أبو تمام أشعر في باب آخر، وأما إطلاق الحكم وتفضيل أحدهما على الآخر، فهذا ما يرفضه صاحب الموازنة" (22).

وغدا العزوف عن الأثر الفلسفي والكلامي، يملي مثل هذا الموقف ويعززه، ويجعل التحول سر رفض الجاهز ما دام الإحساس بالتطور والتغير: "هو العامل الخفي في شحذ النقد، يستوي في ذلك ابن قتيبة وابن طباطبا، وقدامة، والآمدي، والقاضي الجرجاني، وابن رشيق، وعبد القاهر، وابن شهيد الأندلسي، وحازم القرطاجني، وابن الأثير، فإنك لا تجد واحداً من هؤلاء، إلا وهو يحس أن الشعر في أزمة، وأنه يتقدم بآرائه لحلها" (23).

ومنطوق عبارة إحسان عباس يحيلنا على المعادلة التالية: (كل تغيير يحدث في الثابت أزمة) وقراءة المعادلة توحي بطرفين اثنين:

أ- إن التغيير الحضاري الذي شهدته الساحة الفكرية أحدث أزمة في الشعر نفسه، وكأن التجاوز الحاصل في الحاضر العربي، تخطى الشعر القديم وطرائقه في الأداء، فأورثه أزمة، لا يخرجه منها سوى تجديد الأدوات والطرائق لمواكبة العصر، وقد كان للشعر المولد دور الباعث الذي ولد قضية الجديد والقديم.

ب-أدى التطور الحاصل في الشعر، في البيئة العربية، بخروجه عن قواعد المألوف الجاهز -من جهة أخرى- إلى حيرة وأزمة النقد، حركته نحو نبذ المقولات القديمة التي استقر عليها، ليجد لنفسه أدوات جديدة يقرأ بها الشعر الجديد. وقد أحدث تناوب الطرفين في القراءة العربية القديمة تناوباً في تناول مشكلاته: من تعريف للشعر جديد، ورصد ماهيته ووظيفته طوراً، إلى كيفيات القراءة وطرائقها وشخصية القارئ وعدته.

3-مشكلات القراءة:

لا يتحقق منهج القراءة، القائم على التذوق والتفسير والتعليل

والحكم، إلا إذا كانت الشفوية والرواية، قد أفرغت محمولاتها في بطون المصنفات الشيء الذي يتيحلها فرصة التروي، والتأمل، والتدبر، الموازنة، وكلما نشطت حركة الجمع وشاع نتاجها بين العلماء، تحققت الوقفة المتدبرة، وحان أوان بحث مشكلات النقد، ابتداء من ماضيه إلى حاضره، وللتدرج الزمني سلطة في ترتيب تعاقبها، ولقانون التطور حق في صياغة إشكاليتها.

أ-الفحولة:

ربما كانت معايشة الأصمعي للرواية وتدوين اللغة، وإطلالته على حصاد الجمع، باعثة على إيجاد نمط قراءته لذلك التراث الشعري، حين أوقفته أمام جموع الشعراء، يتفاوت شعرهم كما وكيفا، قوة وضعفا، فحدثْ به إلى اصطناع مقياس: (فحل/ غير فحل) ثم نظر إلى منبع الشعر: "فوجده واحداً من اثنين، إما الخير أو الشر" (24).

واستكمل ابن سلام ذلك التصنيف في طبقاته، مثيراً مشكلتين في الوقت ذاته: تقوم الأولى في وجه التراث الشعري، وتتهم ناقليه ورواته بالنحل والانتحال، فتدعو إلى تمحيص النصوص. وتلتفت الأخرى إلى الناقد تتساءل عن عدته وثقافته. كل ذلك لأن الرواة لم يدونوا الشعر لذات الشعر، وإنما سعوا إليه من منازع عدة:

-فالنحويون لا يريدون إلا كل شعر فيه إعراب.

-والجامعون لا يهتمون إلا بكل شعر فيه غريب أو معنى صحيح يحتاج إلى استخراج.

-ورواة الأخبار لا يقبلون إلا على كل شعر فيه شاهد أو مثل.

-وعامتهم انتقائيون يستندون إلى أذواقهم الخاصة(25).

ب-القديم والجديد:

عمل مبدأ التغيير الحضاري الذي قاد الأمة إلى شكل جديد في التنظيم السياسي والاجتماعي، وانفتاح الآفاق على الثقافات المختلفة وتلاقحها على توليد أزمة في الشعر، حين تجاور القديم والحديث، وجرى كلاهما

على الألسنة حتى اختلط في أحايين كثيرة، وصعب على العلماء تمييزه، وقد وقفوا منه موقف الرفض، استناداً إلى سلطة النموذج القائم بين أيديهم. وتسجل الأخبار تلك الحيرة بكثير من التندر: "وفي طليعة هؤلاء ابن الأعرابي.. قرأ عليه تلامذته أرجوزة أبي تمام:

وعاذل عذلته في عذله فظن أني جاهل في جهله

وهو لا يعرف نسبها، فأمر تلميذه بأن يكتبها له. قال التلميذ، فقلت له: أحسنه (..)هي؟ قال ما سمعت بأحسن منها، قلت إنها لأبي تمام، فقال: خرق خرق" (26).

ولم يكن شعر المحدثين عندهم إلا (ريحانا يشم يوما ويذوي فيرمى به) وقد شاعت مثل هذه الطرائف بين الأوساط المثقفة، حتى إن الجاحظ وهو يدرك خطورتها يقول:

"ولولا أن أكون عياباً، ثم للعلماء خاصة لصورت لك في هذا الكتاب بعض ما سمعت، من أبي عبيدة، ومن هو أبعد في وهمك من أبي عبيدة" (27) كما جسدت من طرف خفي زحف الحداثة وفرض نتاجها على الأذواق، وربما كانت مقبولة عند عامة الجمهور، يستسيغها ويقبل عليها حفظا وتدويناً، ويرفضها العلماء والرواة من منطق سلطة النموذج الجاهلي.

وربما كان خفاء المحدث وصعوبة تمييزه عند العلماء باعث آخر عند ابن سلام لإيجاد القارئ الممتاز الذي تمرس طرائق القول وخبر أساليبها وأطال معاشرة النصوص ووعى مادتها.

ولما كان قانون التطور لا يأبه بعصبية عالم، وتمسكه بالثابت القائم فسح الزمان صدره للجديد، وأشبع قائليه بأدوات تفتقت من التراث في شكل البلاغة والبديع والمعاني، وتأكدت من ورائها مقولة الصنعة: "فكان طبيعياً أن تتطور صورته وأن تختلف عن صورة الشعر القديم الذي كان يستمد من علاقات البادية وصلاتها الحسية والمعنوية" (28).

جـ-الطبع والتكلف:

ربما كان الطبع سمة أكيدة في شعراء الجيل الأول من المحدثين، لتمرسهم بالقديم وروايتهم له، حتى جرى على ألسنتهم في أشعارهم معان جديدة، صنعت فيما بعد مشكلة السرقات التي استنفدت طاقة القراءة عند لفيف من النقاد. إلا أن الطبع لا يعني –أبداً– الاسترسال على السجية والاكتفاء بما جادت به القريحة، بل النظر والصبر والمعاودة، أمور نستشفها من وراء الطبع والصنعة على حد سواء، وربما كان بشارا نقطة التحول في مسار الطبع الارتجالي إلى الطبع (المصنوع) فهو: "يزاوج بين الماضي والحاضر، يصف الأطلال والصحراء ولكن بذوق حضري جديد، فيه رقة، وفيه دقة في استنباط المعاني وتوليدها.. إنه ربيب بيئة المكلمين وقد أخذ عنهم قدرتهم في بسط الأدلة وتفصيل الأفكار وتفريعها، وتشعيب المعاني وتشقيقها، فنسجهُ العام قديم، ولكن خيوطاً كثيرة جديدة تلمع في هذا النسج" (29) وتلك ميزة شهدها النقاد في كثير من شعراء هذا الجيل وبعده، ولهج الناس بذكر هذا دون ذاك، بل وصل الأمر إلى حد الخصومات.

إنها حالة جديدة أوقعت النقد في حيرة وجعلته يراجع نفسه، ويلملم شعثه، بعد أن كاد يفرغ من مشكلته الأولى، ولكن كيف يقف؟ وكيف يراجع؟ وهو ما زال يحفظ في مذاقه طعم القديم وقداسته، وعبق الحديث وقلة استقراره وثباته.

لقد ولدت قضية الطبع والصنعة آلية جديدة في القراءة العربية تتشح بالموضوعية، وتُخفي ميلها القديم، وتتملص من الحكم. ما دام الجمهور يطالب: بأيهما أشعر ويخاصم نصرة لشاعره، فكانت الموازنة، وكانت الوساطة.

والوساطة رغم احتوائها عنصر المفاضلة: "ليست كالموازنة الخالصة في طبيعتها لأن الموازنة هي قسمة النظر بالتساوي بين شاعرين. أما الوساطة فلا تتطلب ذلك دائماً لأن خصوم المتنبي ليسوا دائماً شعراء" (30). وما دامت الموازنة قسمة بالتساوي، فإن القراءة القائمة عليها لم تنطلق ابتداء من النصوص، بل حددت غايتها من خلال وضع

الشاعرين: الطبع، والصنعة على درجة واحدة، ثم إحصاء محاسنهما، وتقريب هذا من ذاك.

إن تبييت مثل هذه الغاية، يعقد القراءة، خاصة إن ادعت الموضوعية والإنصاف، لأن جهدها سينصب على خلق التوازن المطلوب تخريجاً وتأويلاً واستحساناً، فإن كانت في شعر البحتري رضية منقادة لقربه من النموذج المسطور، فإنها متعسرة متأبية في شعر أبي تمام تحتاج إلى عدة متينة. وذلك ما حدا بالآمدي إلى تحديد القارئ أولاً. ولما تحقق له ذلك، مما ساقه ابن سلام قبلاً. اكتسب القارئ سلطة لا ترد يركن إلى حكومتها المتخاصمون، وكأن الموازنة ما جاءت إلا لتكون "تكميماً" للأفواه في شأن الطبع والصنعة، في أبي تمام والبحتري أو في تساوي القديم والجديد، على أن يكون السبق لمن أجاد وتفرد..

يقول الجرجاني –تلميذ الآمدي– في هذا الشأن معاتباً أنصار القديم: "وما أكثر من ترى وتسمع من حفاظ اللغة، ومن جلة الرواة، من يلهج بعيب المتأخرين، فإن أحدهم ينشد البيت فيستحسنه ويستجيده. ويعجب منه ويختاره. فإذا نسب إلى بعض أهل عصره، وشعراء زمانه كذب نفسه، ونقض قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون حملاً وأقل مرزأة من تسليم فضيلة المحدث والإقرار بالإحسان لمولد"(31). ثم يرسل دعوته إليهم صنيع القاضي في مجلسه لاستقراء الشعر الذي بين يديه، وللمخاصم المعاند بكل سيئة عشر حسنات وبكل نقيصة عشر فضائل.. والوساطة من هذا المبدأ –بعد تأكيد عدة القارئ وإحقاقها– جولة أخرى لطي ما أثارته مشكلة أشعار المتنبي، التي استنفذت جهداً طائلاً وخصومة عقيمة فوتت على النقد خطوات أخرى كان حريا به أن يخطوها.

لقد وضعت مشكلة المتنبي التراث الشعري في جهة وشعره في جهة أخرى، فاستنزفت الطاقات، ولم تخلف للنقد بعدها شيئاً سوى اجترار الماضي. يقول إحسان عباس إن كتاب ابن رشيق وهو واقع بعد المعركة لا يجد مادة سوى إعادة استكتاب الماضي جملة، في شكل بسيط، فيقبل الناس عليه وكأن لا كتاب لهم غيره بل: "رأوا فيه كل ما يحتاجون إليه

من أراء وتفسيرات، ولم تعد بهم حاجة إلى الاستقلال في التفسير والحكم" (32). وربمالهذا السبب تطاير ذكره شرقاً وغرباً.

4-سلطة القارئ:

لما أثار ابن سلام قضية الانتحال، وأدرك خطورتها على النص أدرك من جهة أخرى أن أمرها لا يحله إلا من رزق القدرة على التمييز بين أصيل ودخيل، شأن القائمين على الحديث الشريف، ينخلون ويغربلون ويصطنعون شروط الصحة سنداً ومتناً، فيغدوا الحديث بعده سليماً يصنف في درجات الصحة.

ولما كان ابن سلام واحداً من رجال الحديث، وخطورة الانتحال بين يديه توحي له برجل يقوم على رد الدخيل وبيان مواطن الزيادة والنقصان، راح يتصور ذلك القارئ الذي تهذب ذوقه وصفا طبعه، وملك حصافة تمكنه من التمييز بين الجيد والأجود والجميل والأجمل والحسن والأحسن وهما متقاربان متساويان كما: "يقال للرجل والمرأة في القراءة والغناء إنه لندي الحلق، طل الصوت، طويل النفس، مصيب اللحن، ويوصف الآخر بهذه الصنعة، وبينهما بون بعيد. يعرف ذلك العلماء عند المعاينة والاستماع له، بلا صفة ينتهي إليها ولا علم يوقف عليه، وإن كثرة المدارسة لتعدي على العلم به، فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به" (33).

فإذا كان علماء الحديث، قد أوجدوا مرتكزات علمية، يقررون من خلالها صحة النص سنداً ومتنا لقواعد استنبطوها، فإن ابن سلام لا يعثر على ما يمكن أن يكون مرتكزاً لقرائه سوى طول المدارسة والمعاشرة للنصوص أما قواعد الاستحسان والاستهجان فهي بلا صفة ينتهي إليها ولا علم يوقف عليه.

إن صورة القارئ عند ابن سلام، واضحة بالنسبة له، من خلال صورة قارئ الحديث، إنها واحدة في كل آن، ولكن عبارته التي جعلت العلم بالقراءة لا يستند إلى صفة ولا علم وإنما يرجع إلى أمر مغيب في الذات، فتحت المجال أمام كل قارئ عاشر النصوص أن يكون قارئ ابن

سلام.

وهنا مفارقة أخرى ما دامت النصوص التي يعنيها ابن سلام هي ما جمع ودون، لا ما أثارته حركات التطور في المجتمع، فذائقة قارئه ذائقة قديمة لا تستسيغ المحدث بل وتنفر منه.

وتتحدد سلطة القارئ عنده، من خلال سلطة قارئ الحديث الذي يقرر صحة النص، فيغدو سليماً صحيحاً غير مردود، وابن سلام في هذا صورة لقارئه المنشود. كذلك الحال بالنسبة لقارئ الآمدي، الذي فصل في منازعات الموازنة وقارئ الجرجاني في خصومات المتنبي، وقارئ عبد القاهر في قضية الإعجاز.

ويمضي إحسان عباس مع قارئ الآمدي فيقول: "..فلما نشأت مشكلة الترجيح بين أبي تمام والبحتري زادت سلطة هذا الناقد حتى أصبح هو الحكم الوحيد. أو هو "المستبد" الذي يقول فيؤمن الآخرون على قوله، دون أن يسألوه لم؟ وكيف؟ إلا أن شاء يبين لهم ذلك. لم يعد الناقد "راوية كما كان عند ابن سلام بصيرا، لأن الثقافة وحدها لا تصنع ناقداً، إنما الناقد امرؤ متخصص"(34). ويذهب كذلك إلى أن مشكلة الإعجاز أكدت هذه السلطة وأطلقتها: "أي أنها زادت من درجة الحاجة للاطمئنان إلى شخص يصدع بالحكم، لا يجوز أن يواجه بأدنى اعتراض"(35).

5-منابت المصطلح:

لم يسلم المصطلح النقدي الذي اعتمدته القراءة القديمة من أثر التحول المستمر، وإن تميز بشيء من الصلابة والثبات. فقد فتح الخليل بن أحمد الفراهيدي باب المصطلح وهو يضع علم العروض، ملتفتاً إلى البيئة البدوية التي انبتت الشعر العربي. فقد ربط الخليل بين الشّعر وبيت الشّعر، فكان البيت والوتد والسبب.. وشرح حازم القرطاجني هذا التشاكل بين البيتين قائلاً: "وجعلوا إطراد الحركات فيها الذي يوجد للكلام بين استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء، وجعلوا ملتقى كل قطرية وذلك حيث يفصل بين بعضها وبعض

بالسواكن، ركناً.. وجعلوا الوضع الذي يبنى عليه شطر البيت وينقسم البيت عنده نصفين بمنزلة عمود البيت الموضوع وسطه، وجعلوا القافية بمنزلة تحصين ومنتهى الخباء والبيت في آخرها وتحسينه من ظاهر وباطن."(36). وتلك مقابلة لطيفة يجريها حازم القرطاجني على بعد ما بينه وبين الخليل.

وعمد النقاد إلى ألفاظ أخرى تسكن البادية "كعمود الشعر" و"الفحولة" إلا أن حاجة المعارف الجديدة المتسنبطة أخيراً، استفادت من الكلام والاعتزال والصناعات والحرف، خاصة مباحث البلاغة (كالتفويف والتسهيم والتطريز والتوشيح)(37).

6-آليات القراءة العربية

إن تتبع أصول القراءة من خلال قانون التطور الطبيعي الذي حرك المجتمع العربي حركة حضارية، توسعت من خلالها رقعته وانفتحت حدوده على تخوم واسعة من الثقافات والأهواء والأديان، وخالطت العناصر البشرية المختلفة شرقاً وغرباً، وأثارت إشكالياته النقدية في تعاقبها والتي أشرنا إليها سلفاً –فأكدت ضرورة القارئ والقراءة، بغية تفكيك أزمات النقد وحل مشكلاته، حاولت من جهة أخرى أن تحدد آليات القراءة وتمحصها، حتى تستكمل أشراط القراءة الحقة.

نحاول الآن تقصي آثارها عند كل من ابن سلام الجمحي، والآمدي، والقاضي الجرجاني، وعبد القاهر الجرجاني. وكأننا نبتغي من وراء ذلك قراءة الآليات والأدوات التي حاولت فك عقد القضايا المثارة، كما مارسها أصحابها في مواجهة النص.

1.6-ابن سلام الجمحي (ت232هـ):

يفتتح "ابن سلام" حديثه عن القارئ بقوله: "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان"(38). ثم يمضي، يضرب الأمثلة لكل فن وصناعة، وغايته تأكيد

عامل التخصص في كل منها لأن غير العارفين بها لا يدركون الفروق الجليلة بينها، بل هي مناط المدربين. كذلك الشأن بالنسبة للقراءة. والقارئ، فهي ضرب من المهارة العلمية لا تتاح لغير المتخصص، ما دام الشعر لا يعلمه إلا الحاذق المدرب الخبير بأصناف القول. وأسباب جودته. والملاحظة الجليلة التي يضيفها "ابن سلام" لأدوات القراءة. تجعل منها فناً يختلف عنده نوعاً عن باقي الصناعات، ما دامت تكتسب بالمران والمعاودة، وهي في القراءة طبع وملكة تنضاف إلى ذلك كله، وكأنها عطاء سماوي ينعم به قلة من القوم. أما المعاشرة للنصوص فتذكي القراءة ب:

أ-القدرة على التمييز

ب-القدرة على التفسير والمقارنة.

ج-القدرة على شرح العلل والأسباب:

ويلتفت محمود الربيعي إلى الملكة أو الهبة السماوية فيجدها هي هي تتردد في عبارة "الجرجاني" (موقعه في القلب ألطف، وهو بالطبع أليق) وفي عبارة "الآمدي" (إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة)، قد ثبت جوهرها وتلونت عبارتها(39) فهي استعداد فطري يكتسب فاعليته العملية بالدربة الطويلة.

ويمكننا أن نقرأ في استرسال "ابن سلام" في ذكر العلم والصناعات والخبرة بها، إنما هو من قبيل التوطئة، التي ستعطي لرأيه أخيراً قبولاً لا يرد فيستكين المتلقي إلى سلطة القارئ، بعدما استكان إلى الخبرات المذكورة آنفاً، وتحقق من صدق الدعوى فيها. ويعزز "ابن سلام" زعمهُ بمن قال "لخلف الأحمر": "إذا سمعت بالشعر استحسنته، فما أبالي ما قلت أنت فيه وأصحابك قال: إذا أخذت درهما فاستحسنته فقال لك الصارف إنه ردئ أفهل ينفعك استحسانك إياه؟"(40). وهو استدراج ذكي، يسوقه "ابن سلام" ليعزز مكانة القارئ، فيساويه بالصراف الذي ينقد الدراهم فيخرج صالحها من مزيفها. وتظل القراءة عنده- من هذه الوجهة- تمييزاً حاذقاً، ومعرفة صائبة، وربما وجدنا عبارة "ابن سلام" تحيا في عبارة "ابن رشيق": "ليس للجودة في الشعر صفة، إنما هو

شيء يقع في النفس عند المميز، كالفرند في السيف والملاحة في الوجه" (41) وفي كلٍ نفي للقواعد والحدود، لأن المقاييس التي قد توضع تحديداً للجميل، قد لا تفي واضعيها وتغنيهم عن غيرها، ما دام في الجمال تنوع وتفاوت في الصفات يعجز التحديد عن حصرها، فيناط بها الذوق لسبر دقائقها والدلالة فيها(42).

وتبقى مقولة التخصص جميلاً أسداه "ابن سلام" للنقاد جميعاً، ومنه باشروا قراءتهم كلما تراءىلهم أن الإشكال قائم في وجه الأدب.

2.6-الآمدي (ت 380):

على الرغم من أن المسافة الزمنية الفاصلة بين "ابن سلام" و"الآمدي" تزيد عن القرنٍ، إلا أننا نلفى "الآمدي" يبدأ من حيث انتهى "ابن سلام"، ويعود من جديد لتأكيد الصناعات والدربة فيها باسطا بين يديه ليكسبَ القارئ سلطة تمكنه من إنجاز الغرض الذي من أجله سيقت الموازنة. وقد لا نجد شيئاً جوهرياً يضاف إلى صفة القارئ كما رسمه "ابن سلام" وجسد صورته، سوى ذلك "التفرد" فيه، ما دام قد أقام صرح النقد: "على أساس التمرس الأدبي الذي يجعل من الناقد ذاتاً فريدة، ينهض تفردها على البصر بالمادة الأولية، التي يتعامل معها، وهي الأدب الإبداعي"(43).

وما دام "الآمدي" قد تعرض إلى أشهر شاعرين، جالت القراءات في شعرهما بين الموضوعية العلمية والتعصب المشين، وشاعت مثل أراء ابن عمار القطربلي (ت 319هـ) والصولي، وبشير بن يحيى النصيبي، وما دام يرى في نفسه الناقد (المنتظر) الذي تجمعت في يده الأدوات (44) فقد احتاط لقراءته بخطوات تؤمنه الزلل وتغنيه عن التورط في إصدار الأحكام، بل نصب التوريط للقارئ الذي يخاطبه حين يسوقه بحسنات هذا وحسنات ذاك إلى عتبة التساوي، ثم يسكت عنه. وقد نجد في مثل هذا السبيل احتفاء بالقارئ ووضعه في منزلة تمكنه من فهم العلل والأسباب في تقاسيم الجميل والجليل. نتمثلها كالتالي:

أ–ذكر مساوئ الشاعرين ومحاسنهما

ب–ذكر سرقاتهما

جـ– الموازنة النصية (شريطة اتفاق الوزن والقافية).

د–تخريج الأعراب

هـ–الموازنة بين معنى ومعنى.

و–مواطن التفرد عند كل واحد منهما

ز–رصد التشبيه والأمثال (45).

فإذا كانت خطوات القراءة على هذا النحو توحي بالموضوعية العلمية والإنصاف إلا أن النتائج التي أفضت إليها جعلت قراءة القراءة عند معاصريه ومن تبعهم تتهم ذلك كله وترده، ما دام الميل إلى الطبع، ومن ورائه البحتري يتقصد عن كل علة وسبب.

ويذكر ياقوت الحموي في معجمه، جنف الآمدي وتعصبه على أبي تمام، وأنه اجتهد في طمس محاسن "أبي تمام"، وتزيين مرذول "البحتري: "ولعمري إن الأمر كذلك" (46).

وإذا انعطفنا إلى مقولة "معاشرة النصوص وطول ملابستها" التي أنيطت بالقارئ الناقد، وجدنا فيها ما يبرر ذلك الميل والتحامل لأنها تعمل في قارئها عملاً خفياً، فترسب في روعه معاييرها، وقيمها الفنية، فإن كانت من تراث الأمة المدون القديم، أخرجت لنا قارئاً على صورتها، يجتهد في تثبيت موازينها وأعرافها، أما إذا كانت مما شاع بين الناس: من نص حديث قائم على الصنعة وتشقيق المعاني والتفلسف أحياناً، رسمت صورة لقارئ يقول قولها ويذهب مذهبها. والآمدي –أخيراً– من الصنف الأول يتذرع "بعمود الشعر" وهي نظرية إنما وضعت خدمة للبحتري(47) والتي لا تتسع لتشبيهات واستعارات أبي تمام.

وما دامت صورة القارئ التي رسمها ابن سلام والآمدي من تمازج المادة العلمية والذوق المدرب، فإن القارئ كما يحاول الآمدي تجليته من خلال الموازنة: قارئ عالم فنان، يكسبه علمه قوة الإقناع والتعليل، ويكسبه فنه القدرة على ملامسة أغوار النفس والنفوذ إليها لأن كثيراً من شؤون القراءة يمتحن بالطبع لا بالفكر..

3.6- القاضي الجرجاني (ت392هـ):

يرى إحسان عباس أن المتنبي صدم الذوق مرتين: "مرة بشخصه المتعاظم، ومرة بجرأته في الشعر، جرأته التي تركب المبالغة حتى تمس العقيدة الدينية وتنتحل آراء فلسفية، وتستخف بأصول اللياقة والعرف في مخاطبة الممدوحين ورثاء النساء، فتتصرف باللغة تصرف المالك المستبد"(48) وذلك حين خرج على الناس بشعر: "يجمع بين القديم والحديث، يجيء بالجزالة والقوة والبيان على خير ما كان يجيء به القدماء، ويغوص على معاني الحياة الإنسانية غوصاً بعيداً، ويضمن شعره فلسفة حياة وثقافة"(49) يتخطى المقاييس التي غذت النقد وصنعت مادته، من تعارض القديم والحديث، وتأرجح بين الطبع والصنعة. إنها طريقة لا تجدي فيها مقولة "عمود الشعر" ومقاييسها(50) فأثار حفيظة الناس وسخطهم، فناصبوه العداء، وسعوا إلى نفي اقتداره الشعري، انتقاماً من شخصه المتعاظم المتعالي. واستنفد ذلك –من الخصوم، والأنصار جهداً كبيراً، تراكمت من خلاله المادة القرائية، وطغت تلك التي تتصيد العيوب وتنشرها بين الناس كصنيع "محمد بن الحسن المظفر الحاتمي" (ت393هـ) و"أبي العباس النامي" (ت371هـ) و"الصاحب ابن عباد" (ت 375هـ) و"ابن وكيع التنيسي" (ت393هـ)، وربما ذهب جهد الأنصار في المنافحات الشفوية، ولم نسجل إلا اسم "ابن جني" (ت393هـ) وشرحه لديوان صديقه، ذلك الشرح الذي أثار قراءات تنقض ما شاده "ابن جني" من نفائس المتنبي.

ربما كان من "حظ" النقد أن يأتي قارئ تجتمع فيه خصال العدل، والإنصاف والذوق السليم، تنتهي إليه سائر القراءات، فيتملاها بصبر وأناة، ثم يمضي فيها إلى بغيته لإنصاف الطرفين.

1– تبدأ قراءة الجرجاني من موقف رائد، يتعرف من خلاله إلى عناصر المشكلة قبل الخوض فيها فتكون مدعاة للقراءة، ورصد خطواتها وربما تقرير نتائجها فهو يصور الموقف العام قائلاً: بأنه وجد الناس في شأن المتنبي: "من مطنب في تقريضه، منقطع إليه بجملته، منحط في هواه بلسانه وقلبه، يتلقى مناقبه إذا ذكرت

بالتعظيم.. ويتناول من ينقصه بالاستحقار والتجهيل. وعائب يروم إزالته عن رتبته، فلم يسلم له فضله، ويحاول حطه عن منزلة بوأه إياها أدبه، فهو يجتهد في إخفاء فضله، وإظهار معايبه وتتبع سقطاته وإذاعة غفلاته" (51).

وربما استطعنا بشيء من التركيز أن نستشف موقف الجرجاني، فهو حين يستعرض القراءات المغرضة، تنفلت منه ألفاظ تنم عن موقفه من المتنبي ف (إزالته عن رتبته) إقرار بوجودها عنده، و(منزلة بوأه إياها أدبه) اعتراف شخصي بفضل الشاعر. ومن هذا المنزل قامت الوساطة، وتقوم آليات القراءة فيها.

2- وربما كانت الخطوة التالية في تقنيات الجرجاني، الذي يروم المصالحة بين الفرقاء -التهوين من شأن الخطأ، وجعله ظاهرة مطردة، إنسانة، عامة، لا يسلم من آفتها متقدم ولا متأخر، وقد اعترف الجرجاني بقراءات الخصوم، مقدماً بين يديه اعتراف الشاعر بذلك.

3- ثم تلي ذلك خطوة ثالثة، أكثر دقة في قراءة الجرجاني، تعتمد مبدأ المقايسة، التي تجعل التراث الشعري في كفة وشعر المتنبي في كفة أخرى لابراز اقتداره وسبقه وإجادته. والمقايسة تكشف أمام القراءة المغرضة سقطات الآخرين، فيهون عندها ما اعتور المتنبي من هنات، ربما كان عامل الاستقرار النفسي وعدمه فاعلاً فيها. فهي -إذن تذليل للتعصب وتليين للتطرف.

بيد أن المقايسة انتهت إلى ذكر عيوب المتنبي وتأكيدها مرة أخرى، دون أن تجد ما تبرر به الجيد في شعره والذي يمكن للخصوم رده والحاقه بالرديء(52).

لقد كانت مقاييس الجودة في قراءة الجرجاني، عين ما اعتمده أستاذه الآمدي ولم تخرج عن:

أ-الخلو من الابتذال.

ب-البعد عن الصنعة والاغراب

جـ– التأثير في المتلقي.

وذلك لاعتنائه عناية شديدة: "بالأثر النفسي الذي ينتقل من خلال النصوص بما يكسوها، من فنية وصدق، وروعة أداء، كما يعني بإبراز المعالم الإنسانية التي ينضح بها أسلوب الشعر"(53).

4.6- النظرة الشمولية:

إذا كان العمل برمته مستوفياً شروط الحسن متكامل البناء، متضاماً إلى بعضه من حيث الوصف والأسلوب، كان عملاً رائعاً، لا يقدح في جماله خطأ لغوي في كلمة أو خروج عن قاعدة من قواعد النحو، ذلك أن القراءة المغرضة، اعتمدت سبيل البيت، وراحت تتقفى ما يخدم غرضها، غاضة الطرف عن القصيدة كلها. فهي لا تتذرع بالشرح والتفسير بل تتوقف عند اللفظ، والمعنى المفرد، والإعراب الشاذ. وربمالهذا السبب ساق الجرجاني قصائد طوال، فهو يقول عند عرضه لقصيدة جرير:

ألا أيها الوادي الذي ضم سيله   إلينا نوى ظمياء طبت واديا

:"... وإنما أثبت لك القصيدة بكاملها، فنسختها على هيئتها، لترى تناسب أبياتها، وازدواجها، واستواء أطرافها، وملاءمة بعضها لبعض، مع كثرة التصرف على اختلاف المعاني والأغراض"(54). وذلك ما يجعل النظرة الشمولية ميزة أساسية في قراءته، فالمتنبي مجيد في هذه الناحية، ما دامت قصائده تشكل معماراً فنياً شامخاً.

ويعمد الجرجاني في قراءته لتكامل القصيدة واستواء أجزائها، إلى نثر معانيها في أسلوب رشيق، سهل، هدفه، إنارة السبيل أمام القارئ، كيما يهتدي إلى الحسن فيها، وتكون انطلاقته من نظرة عامة للبناء، قبل التفرس في أجزائه. وحين يعتمد مثل هذا السبيل يجعل نثره "مخاطباً" للمتلقي: "..وانظر كيف تتملك مجامع الكريم، إذا أنت أكرمته، وكيف يتمرد عليك اللئيم إذا أنت قدمت معروفاً إليه، وانظر كيف كان حب سيف الدولة للمتنبي سبباً في كثرة أعدائه، وسخط منافسيه، وانظر كيف يكون الإحسان قيدا مقبولاً محبوباً، تألفه النفس وتستروح في أظلاله كل معاني الاطمئنان"(55).

وتكشف قراءته عند الموازنة بين نصين خطوات الآمدي في التغاضي عن الحكم فهو يعدد المحاسن جميعها، ثم ينسحب، ليفسح مجالاً لقارئه فلا يحكم بشيء وإنما يخاطبه قائلاً: "أما أنا فأكره أن أبت حكماً أو أفضل قضاء، أو أدخل بين هذين الفاضلين، وكلاهما محسن مصيب" (56). فهي إذن: -قراءة فنية عامة تتحسس الجمال من خلال المعمار إذ هي: "ليست من باب ما يمكن حصره وتحديده، لذلك لا يرجع في الحكم عليها إلى قواعد ثابتة من أي نوع: لغوية أو نحوية، أو عروضية أو بديعية، وبالتالي لا تمثل المعرفة بهذه القواعد أداة ذات بال بالنسبة للناقد. وبذلك يظل المكان محفوظاً لأداة أخرى، تتحدد حقيقتها، وتتعدد أسماؤها: من الطبع إلى القريحة الصافية، إلى الطبيعة السليمة" (57).

5.6-عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ):

شكلت فكرة "النظم" عند عبد القاهر الجرجاني، حيثيته القرائية بعدما حددت معالمها، فكانت عنده: "أن تضع كلامك، الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء فيها" (58). فهي قراءة نحوية ربما نشأت من معاشرته لأبي الحسن محمد بن الحسن الفارسي، ابن أخت أبي علي الفارسي، والذي كان يعد إمام النحاة بعده، انتهت بتأليفه كتابه في النحو "العوامل المائة".

فإذا كان النحو عدته الأولى، فلا شك أن التذرع بالعقل، وسبل الإقناع صبغت قراءته، رغم جنوحها إلى الجمالية الفنية، وربما فسر موقفه "الأشعري" تلك الازدواجية فيه، بين الصرامة العقلية والذوق الناقد الذي يتصيد معنى المعنى، وهي وسطية نشأت بين الاعتزال والسلف، فاغترفت من معينين فأحسنت الورود والاستعمال في آن . غير أن القراءة النحوية، لا يفهم منها الخضوع إلى مسائل النحو الشكلية من رفع، ونصب، وجر، وتقديم، وتأخير، إنما يقصد من وراءها: "النحو البلاغي أو البلاغة النحوية، وبذلك يعد أول عالم أخرج النحو من نطاق الشكلية، وجفافه، وسما به فوق الخلافات والتمحلات حول الإعراب والبناء. وبعث فيه دفء اللذة الشعورية والعقلية معاً. وأخضعه لفكرة

النظم، وأخضع الفكرة إليه" (59). الأمر الذي أتاح له بناء الذوق على أسس علمية، يركب قوانين النحو وأسرار البلاغة في آن فلا يشتط. ويعزز كل ذلك بأمثلة تؤكد مذهبه، فتعطيه سلطة قراءتين، حفل بهما التراث النقدي: سلطة القراءة النحوية كما مارسها علماء اللغة والنحو، وسلطة القراءة الأدبية كما عرفها الآمدي وابن طباطبا العلوي والجرجاني فإن كان ابن طباطبا قد بنى قراءته على "الفهم الثاقب" فعبد القاهر بينهما على "الفهم الناقد" الذي يضفي على الفهم الأول شروطاً جديدة تمكنه من:

-إدراك العلاقات بين الألفاظ.

-إدراك العلل والأسباب.

-إدراك مواطن الجمال والحسن.

وتلك ميزة القارئ العالم الفنان التي سهل عليه الوصول إلى الأمور الخفية، والمعاني الروحانية المستترة وراء بلاغة الغموض الفني، الباعث على الصبر والتدقيق ومعاودة النظر. فالجمال من هذه الوجهة هو إدراك المعنى تاماً(60). ما دامت الخطوات القرائية تتدرج من الإدراك العام إلى التفحص الدقيق. أو من منطقة المعاني إلى منطقة البيان(61). فالقارئ كما يجسده عبد القاهر في شخصه هو الذي يملك.

-نفس ذواقة

-وآلة الفهم

-وإدراك مؤهل للحكم.

يلج النص من خلالها عبر طرق الفهم، والعلم، والذوق، وهي طرق تفضي دفعة واحدة إلى حقيقة النص وفلسفة علاقاته الداخلية، يقترب منه فيدرك جملته أولاً، ثم يغوص لاستخراج درره ونفائسه.

7-تقاليد القراءة العربية

قد يمكننا ما قدمنا من رسم صورة للقارئ الذي تسعفه أدواته لمواجهة النص، وإدراك فحواه والغوص في خباياه، ومن التقاط المرتكزات

المعرفية الكسبية والوهبية، التي تقوم بين يديه عدة فعالة تبيح له إمكانية الصدوع بالحق في مجالات مختلفة: كالفحولة، والأصالة، والانتحال، والطبع، والصنعة، والموازنة، والوساطة والإعجاز. وكأن القارئ، إنما يقوم لفك أزمة، أو إنهاء خصومة بما تجمع لديه في أسباب السلطة العلمية والفنية.

ولقد استقرأ عبد الملك مرتاض تقاليد القراءة العربية، فألفها: "تستوي في ثلاثة مستويات: المستوى اللغوي، والمستوى النحوي، والمستوى الأسلوبي"(62) وقد تتراتب لدى القارئ الواحد، فترسم خطوات القراءة حين: "يعمد إلى شرح الألفاظ الغريبة، وفك المعاني التي كان يراها مستغلقة في النص المطروح للتحليل (والنص هنا ينصرف غالباً إلى البيت الشعري) حتى إذا تم له ذلك جاء إلى النص المطروح، فخرّجهُ تخريجاً نحوياً، مقدرا معربا، وكأن مثل هذا التخريج يكمل شرح الألفاظ، ويكشف عن البنية الأسلوبية للكتابة المقروءة، وببعض ذلك يقع التمهيد للتولج في المستوى الثالث الذي يعمد إلى نثر البيت وتلخيصه في صورة أسلوبية، غالباً ما كانت متقاربة من المستوى الأسلوبي للنص المحلل وابتغاء منافسة النص نفسه إبداعياً، وحرصاً على الازدلاف في مستوى نسجه"(63) وهو تدرج استساغته الشروح وقامت عليه يتخذ البيت الشعري وحدة قائمة بذاتها تتناولها المستويات الثلاثة، تتعرض فيها لظواهر معينة، مما أثارته القراءات السالفة، فتتبطن بما يطلق عليه عبد الملك مرتاض: "قراءة القراءة" ما دامت تعتمد مراجعة القراءات والرد عليها ثم محاولة تخطيها، شأن الردود التي عرفتها قراءة ابن جني لديوان المتنبي.. أما الشروح التي تناولت: "النصوص التي رواها أبو تمام في "ديوان الحماسة" هي شروح تجري في إطار ثلاثي المستويات"(64) وهي بعد قراءات تقوم على تملي القراءات الأولى، وهضمها، أو ردها، أو اتخاذها مدعاة لقراءة جديدة. وقراءة القراءة ابتداء تشكل قاعدة الانطلاق عند القارئ، فإذا بين الخطل في قراءة ما، راح يجتهد لتقديم البديل، دافعاً القراءة الأولى بكثير أو قليل من الحجج، مدعماً ما يذهب إليه بالشواهد والأخبار. وقراءة القراءة من هذا الباب. معاودة

مستمرة لقراءة التراث، تعتمد القواعد المقررة في علوم اللغة والأخبار والأمثال وكل ما حفلت به الذاكرة القديمة. وربما كانت قراءة القراءة تأكيداً لضرورة المعاودة الجادة. فقد توالت القراءات: "التي شرح فيها أصحابها ديوان المتنبي، وهم ينيفون على الخمسين في رأي، وعلى الأربعين في رأي آخر، ويبلغون بالتعداد اثنين وثلاثين شارحاً في إحصائية الشيخ آل يسين"(65).

وربما شكل ذلك في التراث العربي آية تعدد القراءة للنص الواحد.. إذ تأخذ القراءة طرقاً معلومة إلى النص، فذي نحوية، وأخرى أدبية، وثالثة بلاغية.. وربما كان داخل كل صنف شعب مفضية إلى الحقيقة الأدبية. في النص المدروس: "فالقراءة إعادة إنتاج المقروء، فهي أكثر مظهر التناص مشروعية، والقراءة المتميزة هي إذن ضرب من التناص المعطاء. والقراءة التي لا توحي بالقراءة هي قراءة ميتة أو لاغية"(66). ولهذا السبب وجدنا تواصلاً فكرياً بين النقاد، ابتداء من "الأصمعي" الذي نفث في روح "ابن سلام" مقولة "الفحولة" و"الآمدي" و"الجرجاني" و"عبد القاهر"، صورة الناقد المتخصص.

لقد أبدت القراءة العربية، وقراءة القراءة شكل التناص واضحاً جلياً، أو متماهياً في ثنايا العروض، يمكن إرجاعه إلى أصوله الأولى التي أنبتته. لذا كانت القراءة: "هي هذا الامتلاء المعرفي الكريم الذي يفيض من قريحة صاحبه، فيوشك أن يعوم النص في نص آخر، له به عميق الصلة، وله معه حميم العلاقة"(67) خاصة وأن المتأخر، تنتهي إليه جهود سابقيه، صافية، تتيح له إمكانية المقابلة والموازنة، وإدراك الخطل فيها، ومن ثم تسعفه أدواتها على دمجه في قراءة شمولية عامة يكسوها بتميزه الخاص. وقد ألفينا ذلك الحال جلياً عند "الآمدي" و"الجرجاني"، و"عبد القاهر"، يلخص الجهود في شوائبها، ويضفي عليها مظهر الموضوعية، بعيداً عن التعصب والميل، ما دامت القراءات لم تستنفد ولن تستنفد الصنيع الأدبي الثري.

وربما كان في رصد "عبد الملك مرتاض"، لتوجهات القراءة العربية حاسة قارئ القراءة، التي ألفاها تتدرج في ثلاثة مستويات:

1.7-التخريج النحوي:

وقراءة الأبيات المشكلة، وربما كان فيها "ابن جني"، و"أبو علي الفارسي"، و"ابن سيده"، أقدر النحاة العرب على ممارستها ممارسة عجيبة.

2.7-تناول اللفظ والمعنى:

أو القراءة الأدبية التي تجتهد: "في حصر الدلالة المعجمية لدى نحو معين وإلى الحدود الدلالية والاستعمالية التي انتهت إليها لدى الفصحاء، الأعراب.. ولدى نحو معين من معانيها دون سواه. وربما كان التفاوت في تخريجات القراءة الأدبية بأدوات نحوية أساساً يقوم غالباً على تفاوت في المقدرة على إدراك سياق النص أو مناسبته، أو ملامسته، أو محاولة ربط النص بمجتمعه وظروفه، مكانياً، وزمانياً" (67).

3.7-قراءة القراءة:

تنهض على القراءات السالفة، وتعتمد الذوق في المعاني، وبعث طاقات اللغة الكامنة، وعلى الذهاب في التماس عطائها كل مذهب(68) لأن اختلاف الأذواق، وتنوع الثقافة، وربما تأخر المرحلة عوامل تغري وتدفع القراءة إلى معاودة نشاطاتها.

فإذا كانت القراءة الأدبية تصهر القراءات السابقة وتذيب مادتها فيها دون الإشارة إلى المصادر –إلا في أحايين قليلة– فإن القراءة النحوية كانت أكثر صرامة، وتشدداً في ذكر الأقوال وأصحابها. فهي تتميز بحافظة قوية ترد كل قول إلى صاحبه، وكأن في صنيعها اطمئنان إلى النتائج التي ترومها.

4.7-القراءة الشمولية:

إن احتفال القراءة الأولى بالبيت الواحد، أو الأبيات التي تتلاحم مادتها، وتأخذ بأسباب بعضها بعض، جعلها تتغاضى عن البناء العام للنص، غير أن الحاسة المتذوقة عند المتأخرين، أخذت تلتفت شيئاً فشيئاً إلى النص جملة، وتتحسس في تماسكه سمة أخرى للجمال. فالشاعر عند

ابن طباطبا نساج حادق: "يفوف نسجه بأحسن التفويف ويسديه وينيره، ولا يهلهل شيئاً فيه فيشينه وكالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها، حتى يتضاعف حسنه في العيان"(69). ومن ذا يجب أن تكون القصيدة كلها عنده: "كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً، وحسناً، وفصاحةً، وجزالة ألفاظ، ودقة معنى، وصواب تأليف"(70).

وفي نص ابن طباطبا لطيفة ذكية، لا تتأتى عفواً، وإنما يفرزها الإدراك الممتاز لخاصة الفن عموماً. فصورة النساج توحي "بالنظام" و"النظم" في استقامة الخطوط (لحمة وسدى) وتوزيع الألوان بالتساوي طولاً وعرضاً. ففي عمله هذا كثيراً من العقل والمهارة العلمية. لذا فهو يمثل جانب العلم والعقلانية في الفن. وصورة النقاش الذي يبدع، تأتي زخارفه من حدس، تتحسسه النفس في أغوارها فتبديه أشكالاً جديدة تُحققلها صورة التفرد. إذ ليس من قاعدة تملي عليه طبيعة لون أو شكل لذا فهو يمثل جانب الفن الخالص.

وإدراك "ابن طباطبا"- المتشبع بالفكر الاعتزالي- لكلية النص، يمليه عقل يدرك الجُملة أولاً، ثم تأتي له فرص التدبر بعد ذلك. والنسيج يستحسن كُليةً ثم يتساءل الناس -بعد ذلك- عن جودة خيطه، ومتانة نسجه، وطبيعة أصباغه.

لقد أدركت القراءة النابتة من البيئة الاعتزالية، والأشعرية، حقيقة النص، فرأت فيه نظاماً لأن: "أول ما يحتاج إليه القول أن يُنظم على نسق، وأن يُوَضح على رسم المشاكلة"(71). فنبهت الشراح إليه.

هوامش:

1-انظر ابن قتيبة: الشعر والشعراء. دار إحياء العلوم ط2. 1986 بيروت ص31.

2-الجاحظ: البيان والتبيين (ت) عبد السلام هارون مكتبة خانجي ط 4 (د ت) ص: 240/1.

3-ابن قتيبة: م. س.ص: 85.

4-المرزباني: الموشح. ص: 33.32 أورده توفيق الزيدي. مفهوم الأدبية ص:11.

5-الجاحظ: م.س.ص: 364/1.

6-ابن قتيبة: م.س.ص: 130.

7-م.س.ص: 218-219.

8-أدونيس: الشعرية العربية ط1، 1985. دار الآداب بيروت

9-توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية.. دار سراس للنشر تونس، 1985 ص33.32.

10-أدونيس: ك.س، ص37.

11-انظر م.س، ص25.

12-محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي. مركز دراسات الوحدة العربية ص:59.

13-م.س،ص:59

14-م.س،ص61

15-م.س.ص:64

16-ابن جني: الخصائص. ص:329/1 أورده الجابري: م.س. ص:66

17-الجابري: م.س،ص:93

18-انظر الجابري: م.س،ص:54.37(فصل الزمن الثقافي العربي..)

19-عبد الملك مرتاض: تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربي. حوليات الجامعة للبحوث الإنسانية والعلمية. وهران 1995 ص:10

20-إحسان عباس: تاريخ النقد عند العرب. دار الثقافة ط5. 1986 بيروت ص:16.

21-م.س،ص:17

22-محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب. دار النهضة مصر للطبع والنشر (د.ت) ص:100

23-إحسان عباس: م.م.س، ص:18. 19

24-انظر م.س،ص:15

25-م.س،ص:57

26-م.س،ص: 58
27-الجاحظ: البيان والتبين 324/3 أورده إحسان عباس ص:58
28-شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار العراق ط10 (د.ت) ص:91
29-م.س،ص:152
30-أحمد فتحي عامر: من قضايا التراث العربي. النقد والناقد. منشاة المعارف الاسكندرية (د ت) ص:81
31-الجرجاني: الوساطة (ت) محمد أبو الفضل إبراهيم على البجاوي ط4 عيسى البابي الحلبي (دت) ص:226.
32-إحسان عباس: م.م.س،ص:24
33-ابن سلام: طبقات فحول الشعراء (ت) محمد محمود شاكر القاهرة 1974 ص:7
34-إحسان عباس: م.م.س، ص: 25
35-م،س، ص:26
36-حازم القرطاجني: منهاج البلغاء ص: 250-251 أورده إحسان عباس م.س، ص:27
37-انظر إحسان عباس: م.س،ص: 29
38-ابن سلام. الطبقات: م.س،ص:5
39-محمود الربيعي: نصوص في النقد العربي، دار الآفاق القاهرة ص:15
40-ابن سلام: م.س،ص: 7
41-ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعراء وآدابه ولغته (ت) محيي الدين عبد الحميد المكتبة التجارية الكبرى (دت) ص: 119
42-انظر زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغي حتى القرن الرابع الهجري منشاة المعارف بالاسكندرية (د ت) ص: 12
43-محمود الربيعي: م.س.ص:18
44-إحسان عباس: م.م.س ص:158
45-انظر م.س، ص: 162
46-انظر م.س، ص162
47-انظر م. س، ص:162
48-انظر م.س، ص252
49-انظر م.س، ص: 252
50-انظر م.س، ص:252
51-الجرجاني: الوساطة. م.م.س، ص3
52-إحسان عباس: م.م.س ص:230

53-فتحي أحمد عامر: م.م.س،ص60
54-الوساطة: م.س،ص: 31
55-م.س، ص:122
56-م، س، ص: 122
57-عبد المنعم تليمة وعبد الحكيم رياض دار الثقافة والنشر والتوزيع 1984 مصرص: 226
58-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز. دار المنار مصر ط4 1367هـ تعليق رشيد رضا: ص:64
59-فتحي أحمد عامر: م.م.س، ص:195
60-انظر زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول.. دار الشروق ط3. 1981 ص:251
61-إحسان عباس: م.م.س، ص479
62-عبد الملك مرتاض: تقاليد القراءة العربية.. حوليات الجامعة 1995 وهران ص:9
63-م.س.ص: 109
64-م.س.ص:12
65-عبد الملك مرتاض: القراءة وقراءة القراءة م علامات ج15 من 4 مارس 1995 ص: 209
66-م.س.ص: 202
67-عبد الملك مرتاض: تقاليد القراءة وأصولها.. م.م.س:ص16-17
68-انظر م.س.ص: 17
69-ابن طباطبا: عيار الشعر ص:5. أورده توفيق الزيدي م.م.س،ص: 166
70-ابن طباطبا: م.س، ص: 126-127.

الفصل الثاني:

القراءة التاريخية

تمهيد

1-القراءة التاريخية للأدب

2-مزالق القراءة التاريخية

3-نقد القراءة التاريخية

تمهيد عام:

إن جولتنا مع "القراءة العربية القديمة" قادتنا إلى الجو الفكري الذي كان سائداً في أطوار الحياة العربية الإسلامية، وقد استلهمنا الدراسات المختصة للمجلات الفكرية، وانتهينا إلى بعض حقائق الزمن الفكري العربي، كما نعيشه اليوم، بجزائره الثلاثة(1): الجاهلية. العصور الإسلامية، النهضة، قائمة في الوعي العربي الإسلامي كأراض متمايزة، تربطها جسور واهية، يقيمها الوعي العربي في محاولة لرسم سيرورة تاريخية، تتوالى خلالها حقبه الموصولة أساساً بالعامل السياسي والبلاطات. غير أنها في حقيقة الأمر عكس ذلك، لأنها جزائر سكونية انتهت إلى "أشكال" جُمعت حسب مقتضيات فكرية أملاها "الحاضر الإسلامي" وقتئذ، تتماوج في كل منها حركات داخلية، يصنعها منطق التطور العضوي للأشياء والأفكار، وتتمدد داخل أقطار الدائرة ثم تنحصر.

والذي يعقّد الأمر أكثر في الوعي العربي الإسلامي اليوم، خضوعه لتاريخ تتلون فيه المقاييس ولا تتقاطع، فالتأريخ الهجري ينحصر ليفسح المجال للتاريخ الميلادي مع النهضة، فتختفي معالم حقبة، أسماها الدارسون بالحلقة "المفقودة"(2). أو الفترة "المظلمة"(3)، والتي تبدأ

من سقوط بغداد في يد "هولاكو" سنة 1258 بإجماع الدارسين، غير أنها تميع نهايتها في ثلاثة تواريخ:

أ-أواخر القرن التاسع عشر

ب- إعلان الدستور العثماني سنة 1908

جـ- انتهاء الحرب العالمية الأولى سنة 1914(4).

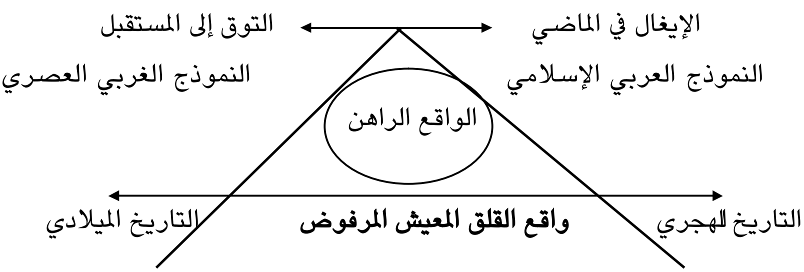
وهي فترة استغرقت من التاريخ العربي، ستة قرون ونصف قرن، وُصفت بالانحطاط والظلمة والتخلف، إلا أن الشمولية والعمومية هي الأخرى، سمة تنضاف لآليات القراءة عندنا، فنكون بذلك قد مددنا "حكماً" سياسياً، وفرضناه على سائر الميادين، فازدهار حاضرة ما سياسياً، يعني عندنا حتماً ازدهار جوانبها الأخرى، من اجتماع، واقتصاد، وفكر، وأدب، وفي انتكاستها السياسية ضمور لباقي قطاعات الحياة.

وعليه فتعميم حكم الظلمة على الفترة المشار إليها، لم يمنع ظهور رجال في مختلف العلوم والفنون كـ"ابن تيمية"، و"ابن الجوزي"، و"الفيروزبادي"، و"ابن خلدون"، و"ابن منظور"، و"ابن بطوطة"، وغيرهم كثير وركود الفاعلية السياسية لم يمنع المجتمع وعناصره من الأخذ بأسباب المعرفة المتاحة، ولقد أسمى البعض الفترة "بعصر الموسوعات" وإليها يرجع فضل تدوين المعارف والعلوم والآداب فتكون القراءة التاريخية جنت على الحياة الفكرية بإعلائها العامل السياسي والسير تحت رايته، والنظر بمنظاره، دون الالتفات إلى باقي الميادين.

وأياً كان التاريخ الذي نعتمده نهاية للفترة. فإن العرب وجدوا أنفسهم عند بدء اليقظة، وجهاً لوجه مع حضارة مغايرة، تطرق عليهم الأبواب في حركة توسعية استعمارية، تقابلهم بعدتها وعديدها، في حركة متسارعة، لم تتعود عليها المجتمعات العربية السكونية المنغلقة على نفسها، تطل على أسبابها من خلال البعثات "العلمية" التي انطلقت سنة 1826 بإمامة "رفاعة الطهطاوي"، الذي انقلب طالباً في صفوفها، يصف ويسجل أسباب القوة ودواعيها في كتابه الأول (1834) ما دامت: "البلاد

الافرنجية قد بلغت أقصى مراتب البراعة في العلوم الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعية، أصولها وفروعها ولبعضهم نوع مشاركة في بعض العلوم العربية، وتوصلوا إلى فهم دقائقها وأسرارها. كما أن البلاد الإسلامية قد برعت في العلوم الشرعية، والعمل بها وفي العلوم العقلية، وأهملت العلوم الحكمية بجملتها. فلذلك احتاجت إلى البلاد الغربية في كسب ما لا تعرفه، وجلب ما تجهل صنعه" (4).

ويسجل لنا أول "صدام" مع الغرب وجوب الأخذ عنه، حتى تستكمل البلاد العربية شروط التطور المطلوب، أخذاً انتقائياً، يتوقف على الأمور التقنية وتدبير الحياة، والاستغناء عن الشرائع الموفورة فيها. فالعربي في هذا الموقف من التقاطع الحضاري مشدود إلى ماض، وحاضر، ومستقبل تمليه عليه شروط بقائه ومجابهته للغرب الوافد.



إنه: "كلما اشتدت عليهم وطأة هذا الواقع "المرفوض" كان هروبهم إلى الأمام أشد وأعنف، ونقصد بذلك أن طموحهم النهضوي يزداد ويتضخم، بازدياد وتضخم واقع الحاضر عليهم، لا فرق في ذلك بين من يدعو إلى بعث النموذج العربي الإسلامي، وبين من يطالب بالإقتداء بالنموذج الأوربي، أو بين من يقول بأخذ "أحسن ما في النموذجين" (5). ويكشف لنا الانقسام الثلاثي عن إحساس حاد بالفارق الذي يفصل الحضارتين، وكأنما: "سنة الحركات الفكرية أن تسير في خطوات مثلثة، فمن طرف إلى نقيضه، إلى مرحلة تجميع بين النقيضين" (6).

وقد ميز هذا التصالب في الخطاب الفكري والأدبي، وفي أدواته من مطلع هذا القرن إلى منتصفه تقريباً، حسب تلون الأحداث السياسية

أساساً، ثم الاجتماعية والاقتصادية وكأنه يستجيب من خلال شكه إلى حدة الوعي بالواقع ومرارته، واتساع الهوة بين المطلب النهضوي، وعوامل التغيير الداخلية، والتي تشكل الحضارة الغربية (المطلوبة نموذجاً) عائقاً في وجهها.

وقد تجسدت سمات الخطاب الفكري والأدبي في النصف الأول من هذا القرن في ثلاثة أشكال إجمالاً:

أ- المرحلة الأولى: الكتابة تشبه الخطابة السياسية، وأداتها الصحافة في أوليتها، وهدفها استثارة الشعور الديني، والقومي، والوطني.

ب-المرحلة الثانية: رومنسية، تنادي بالحرية وكسر القيود، وتلتفت إلى صفحات الماضي، تقتطف منه صوراً لابطاله، وانجازاتهم وأداتها المقالة.

ج-المرحلة الثالثة: واقعية، تلتفت إلى جذور المشكلة، فتناقشها قصد بناء ثقافي يوثق عناصر الأصالة والمعاصرة في آن وأداتها: القصة والرواية والمسرحية (المكتوبة)(7).

ولم يكن الشعر العربي في هذه الحقبة من هذا القرن، بعيداً عن هذه القسمة الثلاثة منذ أن بعثه البارودي، واستكتب من خلاله الشعر العباسي في أبهى صوره، فقد ارتسمت تلك المراحل -هي الأخرى- في الشكل التالي:

أ- المرحلة الأولى: السلفية والبعد التاريخي (البارودي، شوقي وحافظ) وأداته إحياء العبارة والنسج و: "هؤلاء الثلاثة في هذا العصر، هم السابقون في حلبة الشعر، الفائقون في إجادته، بل هم أشبه بالثلاثة الماضين: أبي تمام الشعر، ومتنبيه وأبي عبادة، بل هم اليوم لات الشعر، وعزاه ومناته، والذي رجحتلهم على غيرهم بيناته.." (8).

ب-المرحلة الثانية: المثالية مع الشعراء المهاجرين، وأداته التأمل، وفلسفة المواقف العربية أمام المد الحضاري الغربي.

ج- المرحلة الثالثة: الذاتية الوطنية، وأداته بعث الذات العربية، والبحث عن ظلالها في الماضي والحاضر، والتغني بالحريات(9).

وقد يشهد الدارس للنصف الأول من هذا القرن، حضور (التاريخ)، و(السياسة) في حركة الفكر العربي، كأداة لإثبات الذات، والحضور القومي، وتفسير إشكالياته من خلال منهجه. كمحاولة لعلمنة الطرح والمناقشة. فانسحب ظل التاريخ السياسي على كافة فروع الفكر، ووسمها بميسمه.

1-القراءة التاريخية:

يشكل السياق في كل قراءة أحالت على "خارج" حضورا يلون خلفيتها الفكرية وحيثياتها المعرفية، تغترف منه مقومات الفعل القرائي، حين تباشر النص، مستخدمة أدوات ومناهج "العلم" الذي تحيل عليه، دائرة في فلكه، فتتسمى باسمه وتنعت بوصفه. والقراءة التاريخية شاهد على تلاحم التاريخ والنقد الأدبي، لتشكيل ما أسماه النقاد "بتاريخ الأدب" على أساس وصفه مراحل الأدب وتطوره من خلال السيرورة التاريخية. والأجدر بنا اليوم، أن نعدله إلى مصطلح يعبر بحق عن طبيعة توجهه العام والخاص. فتكون "القراءة التاريخية" ألْيَقَ عنوان لتلك الجهود الفكرية التي عرفها مطلع هذا القرن إلى منتصفه، والتي حاولت أن "تقص" رحلة الأدب من خلال تراكمات التاريخ، ضعفاً وقوة. ولادراك ميكانزمات هذه القراءة كان علينا أن (نمسح) السياق مسحا عاماً يوقفنا على مناهجه وأدواته حتى يتسنى لنا معرفة سريانها إلى "الحكم الأدبي"، ومدى ملاءمتها له، وخطورتها عليه فنكون بذلك على بينة من منطلقات هذه القراءة إيجاباً وسلبا.

1.1-علمنة الأدب:

إذا كان في العلم "نظرية تطور"، فإنه من غير المرفوض أن تكون هناك نظرية تطورية علمية تدرس الأدب في مراحله وحقبه وبيئته وجنسه، وإذا كان الأدب بعيداً عن الهندسة، وقريباً من التاريخ –والتاريخ علم– فكيف لا يستفيد الأدب من بعض مناهج البحث العلمي، الذي ارتضاه المؤرخ لنفسه؟ عندها التحم البحث الأدبي بالبحث التاريخي، وفق شرائط المنهج العلمي، وتولد عن هذا التلاحم ميلاد "تاريخ الأدب" ولكن

ما هو "تاريخ الأدب"؟

أ-تاريخ الأدب:

في سنة 1901 ظهر كتاب "منهج البحث في تاريخ الأدب" لغوستاف لانسون"، والذي تأثر عميقاً ب "تين" و"برونتيير"، فأخذ عن الأول فكرة الشرطية، وعن الثاني فكرة التاريخ، ونتج لديه: أن دراسة الأدب تبدأ بالتحريات ذات الطابع العلمي الواسع، والتي تشبه إلى حد بعيد كيفيات البحث في الظواهر التاريخية. وهي تحريات تفصيلية: تتلخص في جمع المستندات والطبعات المختلفة، والتحقق من صحة نسبة النصوص، وقراءة الحواشي، ورصد التغيرات الرئيسية وفهم النص من خلال العلوم المساعدة كالصرف والنحو والعروض، ودراسة التأثيرات المتبادلة بين المؤلف وغيره، وبين النصوص. وتعد دراسة المناهل إحدى الوسائل الهامة للتغلغل إلى مختبر المؤلف للكشف عن كيفيات عمله وأصالته.

وعليه فإننا: "نطبق على الأداب أساليب التاريخ العادية: تمييز الحقبات، وتحقيق نزعاتها، إظهار تسلسل الوقائع، وضع جدول لكل حقبة أو لكل لون أدبي في فترة معينة، جدول لا يتجاهل الصغار، كي نضع الكبار في سياق الكلام، ربط الوقائع الأدبية بحقائق التاريخ الأخرى. وباختصار تقديم الأدب في ديمومته واستمراره الحي، وجعلنا نشعر بمؤلفات الماضي القديم أو الحديث كأننا نعيش في زمن ظهورها، وإن كنا نفهمها أحسن فهم لأننا نعرف ما سيتبعها" (10).

إن إدراك "لانسون" لصعوبة هذا المسعى، جعله لا يسلم دائماً بمطلقية نتائج هذه الدراسات، بل هي في حاجة دوماً إلى مراجعة، وتقصي نتائجها بالنقد حسب ما تقدمه نتائج البحوث في الوقائع المساندة والتي يتم الكشف عنها لاحقاً. إنها عملية بناء للحياة الثقافية في أمة ما: "ثمة فروق هامة بين المادة العادية للتاريخ بمعناه الدقيق، ومادتنا، وعن تلك الفروق تنشأ فروق في المنهج. موضوع التاريخ هو الماضي، ماض لم تبق منه إلا أمارات أو أنقاض بواسطتها يعاد بعثه، وموضوعنا نحن هو الماضي ولكنه باق، فالأدب من الماضي ومن الحاضر معاً. نحن في موقف

مؤرخي الفن، مادتنا هي المؤلفات التي أمامنا، والتي تؤثر فينا كما كانت تؤثر في أول جمهور عرفها، وفي هذا ميزة لنا وخطر علينا، وهي بعد حالة خاصة يجب أن تلاقيها وسائل خاصة في منهجنا. نحن ندرس تاريخ النفس الإنسانية والحضارة القومية في مظاهرها الأدبية، ونحن نحاول دائماً أن نصل إلى حركة الأفكار والحياة خلال الأسلوب" (11).

إنها ملامسة لروح العلم وضميره، وليست دعوة للأخذ بقوانينه "المصبرة" لأن روح العلم كفيل بالكف عن الاستسلام للأهواء والتسرع في الأحكام، وتكون "علمية" تاريخ الأدب في نتائجه الاستقصائية البعيدة عن الانتقاء الذي يبقي الأدباء في جو من التجريد الزمني والمكاني، ويساهم بحق في فهم الروائع وحيثيات ظهورها..

لقد انتهى لانسون أخيراً إلى بناء القوانين الستة التي تحاور النص:

أ-قانون تلاحم الأدب بالحياة: الأدب مكمل للحياة

ب-قانون التأثيرات الأجنبية

ج-قانون تشكل الأنواع الأدبية

د- قانون تلاحم الأشكال الجمالية

هـ- قانون ظهور الأعمال الخالدة

و-قانون أثر المؤلف في الجمهور (المؤلف قوة منظمة)(12).

فتخطى بذلك "تاريخ الأدب إلى "اجتماعية الأدب".

2-القراءة التاريخية للأدب العربي:

لم يعرف العرب هذا اللون من القراءة، فيما احتفظت به كتب "المجمعات الأدبية القديمة، لأنها كانت تنهج نهجاً آخر، قصاراه أن يجمع الأخبار والنوادر ممزوجة بملابسات وقتية مبتوتة الصلة عن بعضها بعض، لا يجمعها عقد ولا ينتظمها سلك، تتنقل من خبر إلى آخر مع إشارات غنية بالملاحظة الطريفة والتي تكشف عن اهتمامات شتى تتوزعها الفكرة المليحة، والوصف المبتكر والمعنى الغريب. غير أن هذه "المجتمعات" لم تبتعد كثيراً عن مركز السلطان، تعكس مسامراته، وتنقل

عن ندمائه دون أن تلتفت إلى السواد الأعظم الذي يزخر بالحياة، والتجدد بعيداً عن الثقافة (الرسمية) فهي وإن احتفظت لنا بهذا الفيض من المادة الأدبية، بخلت أشد البخل فيما عداها.. وإذا اقتصرنا عليها في حديثنا عن الأدب العربي وقعنا في تعميم بغيض، وقد يسحب مثل هذا الموقف على الحياة العامة، ويوقعنا في مغالطة تسوي الشارع بالبلاط، بل تسوي اللسان باللغة.

والمسكوت عنه فيها، أن شرخ القطيعة يزداد اتساعاً بين العامية والفصحى، بين الخاصة والعامة، تتضح معالمه من خلال اجترار الأديب للمسامرات والأخبار، واستعاضة العامة عنه بأدب: "أخصب إنتاجاً وأكثر تنوعاً في مواضيعه لأنه يستمدها من المجتمع الذي يعيش فيه، ولو أن الأدب العامي لم يرقَ إلى مستوى ثقافي رفيع، ولكنه مع ذلك أبدع في ميدان أفلس فيه الأدب الفصيح وهو ميدان القصة، حتى أصبحنا اليوم إذا أردنا أن نبحث عن فن القصة في الأدب العربي فلا نجده في الأدب الفصيح، بل في الأدب العامي، والسبب في ذلك هو "اجتماعية" الأدب العامي" وعزلة الأدب الفصيح"(13).

إن ازدواج الأدب في مجتمع ما، ظاهرة مرضية في وجه من وجوهها لأنها تنتج لغتين متباينتين، وبالتالي نمطين من التفكير قد لا يلتقيان على صعيد توحيد القيم.!

ومع وفود الثقافة العربية، والتي كانت قد استنت لنفسها سنناً جديدة في منهجية الدرس التاريخي للأدب، نشأت الحاجة إلى إعادة قراءة الموروث الأدبي العربي على ضوء منها، فكان ما يعرف "بتاريخ الأدب العربي" عنواناً لأجيال من الدارسين تناسخوا كثيراً من الأحكام من خلال تقسيم ارتضوه للأدب العربي على هدي من التقسيم التاريخي (السياسي) للأعصر فكان:

أ-العصر الجاهلي.

ب-العصر الإسلامي (صدر الإسلام).

ج-العصر الأموي.

د- العصر العباسي (والأندلسي)

هـ- عصر الدول المتتابعة (التركية) إلى هذا العهد.

ولعل مشارب أوائل المؤلفين في تاريخ الأدب العربي هي التي لونت نتاجهم وأعطته صبغته الرائدة على مراحل:

أ-حسن توفيق العدل بثقافته الألمانية.

ب-أحمد الاسكندري بثقافته السلفية

ج-أحمد حسن الزيات بثقافته الفرنسية

د-جرجي زيدان بثقافته الانجليزية.

إلا أن مقومات القراءة التاريخية عند هؤلاء، ظلت منحصرة في بوتقة التاريخ، ولم تقو على الفكاك منه لتخرج إلى فسحة البحث التي سطرتها المناهج الغربية وخاصة عند غوستاف لانسون، بل ظلت تتحرك في ثوب انتقائي جردها من "روح" العلمية التي سعى تاريخ الأدب إلى لبوسها في مطلع هذا القرن. خاصة وأن بواكير الكتب المؤلفة فُرضت على أجيال لا كتب لهم سواها، فاستغرقت جهودهم وأشبعتهم صوراً مبتوتة للأدب العربي* و: "أخشى أن أقول إنهم حين أقبلوا على هذا التاريخ ابتعدوا عن الصلة الحميمية بإيقاع النصوص الأدبية على الوجه الصحيح"(14).

حتى وإن سجل أبناء الجيل الثاني ضجرهم وتبرمهم من القراءة التاريخية في مقدمات مؤلفاتهم، فإن طه حسين لم يترك فرصة إلا وعرض بها، "ذكرى أبي العلاء" و"الأدب الجاهلي" و"مع المتنبي" مما مكن المتتبع لمراحل القراءة التاريخية من رصد تراكمات مآخذها وزللها.

3-مزالق القراءة التاريخية:

إن المقارنة الأولية بين التنظير الغربي للقراءة التاريخية والتطبيق العربي لها، تكشف عن مفارقات منهجية لها ما يبررها، من عدم تمثل

* "يقرأ القارئ هذه الكتب، فكل ما يصيب منها أشتاتاً من المعلومات مخلطة تخليطاً عجيباً، وأحكام تلقى جزافاً، قليل منها الصحيح وأكثرها فاسد أو فج سقيم أو هراء محض لا معنى له سوى طنطنة لفظ وترصيع مفردات فما هو من أحكامها صحيح فاغلبه لا يزيد على البديهيات.. نيئة يصوغونها في ألفاظ ضخمة ليخفوا سفسفتها ورخصها "النويهي /ثقافة الناقد الأدبي ص:11.

الجانب النظري وهضمه*، إما لتزامن التأليف النظري والإجراء التطبيقي عندنا، وإما لغلبة تصورات قبلية تمليها كلمة "التاريخ" السابقة لكلمة "أدب" مما يجعل الالتفات إليه أولى الغايات. كما تكشف القراءة الجادة لهذه الكتب، عن مزالق خطيرة جنت على البحث الأدبي، وعطلت تطور القراءة وانفتاحها على التنوع:

أ-الاستقراء الناقص:

إذا كان لانسون قد أوصى، بالاستقصاء التفصيلي وعدد ميادينه وأشراطه، فإن القراءة عندنا اختارت لنفسها موقفاً انتقائياً، يعتمد أبرز الحوادث والظواهر ودرسها ثم تعميم أحكامها على فترة كاملة، دون الالتفاتات إلى الحيثيات المصاحبةلها، والتي قد تكون هي الفاعل الحقيقي لمثل هذه الظواهر. فطه حسين –مثلاً– يركز على شعر المجون في العصر العباسي، ثم يجعل ظاهرة المجون روح ذلك العصر(15).

ب-الأحكام الجازمة:

إن الحكم في القراءة التاريخية، لا يصدر إلا بعد تروٍ وتأمل واستقصاء للمستندات، ثم يبقى مع ذلك مفتوحاً للنقد والتبديل، خشية أن يظهر بعد ذلك ما يفنده ويرده. إلا أن القراءة التاريخية العربية جنحت إلى الجزم في أحايين كثيرة، استناداً إلى سبب قد يكون حقيقياً في وجه من وجوهه ولكنه ليس علة قاطعة فيه. ويسوق لنا "سيد قطب" طائفة من الأحكام الجازمة اقتطفها من كتابات طه حسين، والذي كان ثائراً على هذه القراءة، نسجلها على سبيل المثال(16).

–الترجمة من الهندية أوجدت الزهد

–اتساع نفوذ الفرس أوجد المجون

–كثرة الجواري أوجدت الغناء

* "يا حبذا لو عادت دار العلوم إلى الطريقة التقليدية في تدريس الأدب العربي. يا حبذا لو أقلعت عن محاولتها أن تتبع طريقة لا علم لها بها وعادت إلى "الآداب العربية "كما حددها زعيم المقلدين مصطفى صادق الرافعي، طيب الله ثراه وأكرمه في جنان الخلد نظير ما أبداه من نزاهة وأمانة إذ رفض أن يتبع طريقة لم يفهمها "د. محمد النويهي /ثقافة الناقد الأدبي ص: 31.

-عزلة الحجاز سياسياً أوجدت الغزل.

وهي أحكام في حاجة إلى استقصاء تاريخي واجتماعي وسياسي وفكري وشخصي والتي لابست هذه الظواهر، أو سبقتها فكانت عللاً لوجودها.

ج- التعميم العلمي:

إن خطورة الحكم المجزوم به تزيد وتتعقد إذا اكتسى طابعاً علمياً، وصار عام الدلالة، لا على الظاهرة التي أفرزته بل على حقبة زمنية بأكملها، ويغدو بعدها أمراً مسلماً به، بحجة العلمية التي لحقته من جراء المنهج المستعمل، فالشك في الشعر الجاهلي، إن كان قد صدر من منهج الشك الديكارتي، كفيل بأن يسحب ذلك الحكم من الظنية (الشك) إلى اليقين العلمي المزعوم.

د- إلغاء الذاتية:

إن القراءة التاريخية لا تلتفت إلى الأديب الذي أنتج النص. بل تلتفت إلى من قيل فيه النص ولماذا؟ فالشاعر لا وجود له إلا من خلال السلطان، فتتغاضى عن عملية الإبداع، وما يصاحبها في نفسية القائم بها لأنها مسألة قليلة الخطر إذا ما قيست بفعل الصنيع في صاحب الشأن. وعند هذه العتبة ضيعت القراءة التاريخية النص، وأهملت مكوناته.

5-نقد القراءة التاريخية:

إن مراجعة "مزالق القراءة التاريخية"، تذكر بالتحذير الذي سجله "لانسون" سنة 1901. وقد ولجت القراءة التاريخية العربية في مخالفة كافة التحذيرات بل تعمدت السبيل السهل، ولم تكلف نفسها عناء البحث والتقصي، واكتفت بالحكم الذي سرعان ما تسحبه على عصر بكامله جزافاً، فتمسح بذلك جهود جيل، وتحيل واقعه -بجرة قلم- إلى غير حقيقته، وقد سجل نقد القراءة التاريخية مساقط عجلت بوأدها، وأحالتها إلى أطلال ماض.

أ-تبعية الأدب للسياسي:

لا يشك دارس منصف في العلاقة الوطيدة بين السياسة والأدب، وفي وجود تأثير متبادل بينهما، يفجر كلاهما في آن واحد أو يسبق أحدهما الآخر. إلا أن القراءة التاريخية مجدت السياسي وأغلته وغالت فيه، وجعلت الأدبي تابعاً له يدور معه أينما دار واتجه، فهو ظل له، وسميت العصور الأدبية بأسماء سياسية، والملاحظ أنها متداخلة يصعب فكها، فالمخاض السياسي مخاض فكري أدبي في الأساس، والثورة يمهدها أدب وفكر قد يسبقانها بحقب تتجاوز أعمار مفجريها. كما أن انتهاء فترة سياسية لا يعني بالضرورة انتهاء الموجة الأدبية وانقراض خصائصها، ومما لا شك فيه: "أن هذه التبعية" أشد خطراً على الأدب من "المطابقة" لأنها تحمل الدارس الأدبي على أن يأخذ نفسه سلفاً ببعض الآراء، بل هي تزوده بهذه الآراء من غير أن يحس بتسللها إليه وسلطانها عليه" (17).

ب-تغييب المكان:

لم تحتفظ القراءة التاريخية من مفهوم "البيئة" إلا البيئة السياسية، وغيبت البيئة الاجتماعية والمكان (الوسط) ونظرت من خلال تعميم الأحكام إلى الصنيع الأدبي نظرة واحدة. فالأدب الذي أنتجته الصحراء في العصر العباسي هو الذي أنتجته الحاضرة في بغداد، ودمشق، وقرطبة لا مفعل له سوى العامل السياسي، ولا أثر للمكان في بنائه، وما صرخه أبي نواس، وتبرمه من استمرار الشعراء في الوقوف على الأطلال، ولم يعدلها داعٍ إلا وجه من وجوه هذا الإهمال الذي منيت به القراءة التاريخية، فتوحدت بيئة الحجاز ببيئة الأندلس على اختلاف ما بينهما. وقد تكشف دراسة "المكان" في الشعر العربي على حقائق جليلة في التجربة الشعرية العربية فتغنيها، ويكون للإقليم حضور من خلال شاعره حتى وإن قصد البلاط.

إننا لنجزم اليوم أنه إن كان "للسياسي" زمناً تطوّرياً فإن "للمكان" زمناً "سكونياً" أكثر خطراً على اللغة واللسان وبناء النص وجماليات مقوماته، ولكن هيهات للقراءة التاريخية أن ترى في "الزمن" سوى تسلسلاً تاريخياً. أي تراكماً للوقائع في سيرورة "الزمن".

ج- واحدية المعيار:

إن من خواص الحكم الجاهز أن يجر الدارس إلى تسجيله كمعيار يقيس من خلاله الغائب على الشاهد، فإن طابقه رضي به وإن خالفه تنسّاه، وقد أنتجت واحدية المعيار توحيد الطابع لفترة ما. حتى وإن تماوجت فيها الحركات الفكرية وتضاربت بين تأييد ومعارضة وانشقاق. والفترة تضم في تركيبها الفكري شيعا كثيرة تنشط في السر والعلانية، لا يصدق عليها معيار واحد، فكيف يتسنى ذلك إذا كان الحديث عن عصر جمع –مثلاً– التشيع، والاعتزال، والتصوف، والباطنية..؟.

د- من الوصف إلى الحكم:

إن مهمة "التاريخ الاستردادي" إعادة بعث فترة زمنية بكل ملابساتها قصد دراستها. والاسترداد يعني تقصي الوثائق والأخبار، ويعتمد أساساً في تركيبه على الوصف، غير أن القراءة التاريخية –وهي تعتمده كلية– تجاوزت ذلك حينما جعلت مهمة التاريخ: الحكم لا الوصف: "وانتقلت به من برج المراقبة، والملاحظة، والتسجيل، والرصد، إلى منصة الحكم، والقضاء.. لأن التخلي عن الحكم والاكتفاء بالرصد والتتبع كثيراً ما ينتهي بنا إلى نتائج خصبة أجدى على الدراسة من هذه الأحكام التقليدية" (18).

وأخيراً خلفت لنا القراءة التاريخية فراغاً مروعاً، فإذا سئلنا عن الأدب العربي في صميمه، أي في خصائصه ومدارسه ومعالمه، عجزنا عن تقديم إجابة مقنعة لتداخل الدراسات لأنه: "لا الباحثون ولا الدارسون، ولا النقاد، ولا المؤرخون في مجال الأدب استطاعوا أن يخلصوا هذه الأعمال من بعضها بعض، فتداخلت الدراسات التاريخية التي تعنى بدرس الأدب مع الدراسات التي تنقد الأدب، وتلك التي تعنى بالأدب من أجل التاريخ الحضاري، أو الثقافي، أو الفكري، وتلك التي تقف موقفاً من الأدب" (19) وتصل حدة الموقف إلى الرفض الصريح لهذه القراءة: "نرفض تاريخ الأدب لأنه يستعير مبادئه من التاريخ، ولأنه يسعى إلى أن يزودها بطرائق للبحث تتفق وصورة العلم التي كانت سائدة لدى الأقدمين العاملين في حقل التاريخ. ونرفض الآن التقيد بطرائق التاريخ. إذ

يؤدي تقييدنا هذا، أو التزامنا بها إلى دراسة الأدب بموجب منهجيات قديمة ومستعارة، لا تنطلق من جوهر المادة الأدبية ولا تؤدي إلى مقومات ونتائج سليمة " (20).

هوامش:

1-انظر محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي. مركز دراسات الوحدة العربية ص: 44

2-انظر محمد جميل بيهم: الحلقة المفقودة في تاريخ العرب القاهرة 1950 وأورده الجابري (هامش) ص:55

3-انظر أدونيس: الثابت والمتحول (صدمةُ الحداثة) دار العودة ط2 بيروت 1979 ص: 53

4-رفاعة الطهطاوي: تخليص الأبريز في تلخيص باريس ص: 147 أورده أدونيس في الثابت والمتحول (صدمة الحدثة) ص: 36

5-محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر. دار الطليعة 1983 بيروت ص:19

6-زكي نجيب محمود: في حياتنا العقلية. دار الشروق 1981 ط2 بيروت ص:9

7-م.س.ص: 43

8-شكيب أرسلان: مجلة سركيس س 3. ع: 13 نوفمبر 1906 أورده أدونيس في الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ص:45.

9-انظر خالدة سعيد: حركية الإبداع. دار العودة ط1. 1979 بيروت ص:30.29

10-كارلوني وفيللو: تطور النقد الأدبي في العصر الحديث. جورج سعيد دار مكتبة الحياة (د. ت) بيروت ص:78.

11-لانسون. منهج البحث في الأدب. ت محمد مندور. ص: 21.20

-12christiane Achour, sinone Rejoug critiques O.P.U 1990 P.85.□

13-عبد الله شريط: الفكر الأخلاقي عند ابن خلدون. الشركة الوطنية للنشر ط2 سنة 1975 الجزائر ص:27

14-عبد الرحمن ياغي: في النقد النظري دار العربية للنشر والتوزيع. عمان 1984 ص6

15-انظر سيد قطب: النقد الأدبي... دار الشروق (د.ت) بيروت ص:149

16-م.س.ص: 150.149.148

17-شكري فيصل: مذاهب الدراسة الأدبية. دار العلم للملايين ط3 سنة 1973 بيروت ص: 34

18-م.س.ص: 41

19-عبد الرحمن ياغي: م.س.ص: 7

20-ريمون طحان، دنيز بيطار: مصطلح الأدب الانتقادي. دار الكتاب اللبناني ط2 سنة 1948 بيروت ص:14

الفصل الثالث
القراءة الاجتماعية

–تمهيد
1 -جدل المثال والواقع
2 -الأدب بين المثالية والواقعية
3 -المذهب الواقعي
4 -بين الواقعية والماركسية
5 -الواقعية العربية: اجتماعية /ماركسية
6 -بين النظرية والتطبيق
7 -نقد القراءة الاجتماعية.

تمهيد:

إذا كانت القراءة التاريخية –كما عرفها– الأدب العربي قد انتهت إلى "الرفض" المطلق بعدما تحجرت في قوالب جامدة، تتكرر من خلال نشرات متوالية، فُرضت على أجيال، وحملت إليهم صوراً شاذة للأدب العربي، لم تزد الدارسين إلا بعداً عن حقيقة الأدب وروحه ووقع النصوص، خاصة وأنها استأثرت ببرامج التدريس في مستوياتها المختلفة فكانت: "هي كل ما يدرسه تلاميذ الأدب العربي في مدارسنا الثانوية في جميع بلدان الشرق العربي وأنها كل الأدب العربي الذي يدرسه طلبة معهد تعليمي محترم. طلبة سيوكل إليهم بعد قليل تدريس الأدب العربي في المدارس"(1) إن مثل هذه القراءة خليق بها أن تخلف نوعاً من العزوف عن الأدب، والتبرم منه، بل قد يتجاوز الأمر ذلك الشعور الغامض إلى شيء من الكره والتحقير، يستشري فيتعدى آليات القراءة إلى المادة نفسها إلى القائمين عليها: "أم يعجب أن أكثرهم (التلاميذ) لا يذكرون مدرسيهم العربيين إلا بالسخرية والاحتقار إن لم يكن بالمقت الشديد"(2) وتشتد

لهجة الرفض عند النويهي إلى غاية الدعوة بإتلاف كتب هذه القراءة: "أم يخالفني (إنسان) إن قلت أن خير خدمة تقدم للأدب العربي هي أن تُجمع جميعاً وتُحرق" (3).

لم يكن منهج القراءة -كما بلوره لانسون في مطلع القرن -يشير إلى سهولة مسلكها وتمكن القارئ المتخصص من آلياتها، لأنها أرادت لنفسها أن تكون قراءة فاحصة متثبتة، لا تهمل الظرف التاريخي، ولكنها تتجاوزه إلى حقيقة الأدب مستخدمة في ذلك أهم إنجازات المعرفة الإنسانية الحديثة، وذلك ما وسم القائمين بها بالثقافة الواسعة وروح من "العلمية" تشد إزر المنهج فتفضي به إلى نتائج علمية لا تقبل بالمطلقية وإغواءاتها، ولكنها تفتح لنفسها باب التجدد، وإمكانية المراجعة إذا أسعفتها البحوث المصاحبة بالجديد. فلم تكن قراءة فرد واحد، ولكنها كانت تسعى إلى أن تكون قراءة "فريق" تتضافر من خلاله الجهود والتخصصات، لتعيد بعث أدب، حي، مؤثر، خلاق، يتيح بناء مستقبل منير. إلا أن الجهد الفردي- عندنا- الغير مشبع بالمنهج لم يسجل لنا إلا تطبيقاً هشاً، رديئاً، أساء للموروث الأدبي. لذا كان الانصراف عنها إلى القراءة الاجتماعية مشروعاً أملته حاجات الوطن شرقاً وغرباً.

1-جدل المثال الواقع:

عاشت الفلسفة أحقاباً متتالية تنسج على نول التفكير المجرد، وهي تحاول تفسير الوجود عن طريق الاستنباط والتخريج المنطقي، فتحول الأشياء إلى أفكار، سرعان ما تتمثلها قائمة بذاتها، لا تُدرك إلا من خلال تصورات تخمينية، لا تلتفت إلى الواقع، بل تشك فيه، وتحاول تجاوزه إلى "قداسة الفكرة". لذلك انفصلت نهائياً عن الواقع وظواهره، وحلقت بعيداً عنه، وهي تُحيط نفسها بهالات من التجريد، تعجز عامة الناس عن إدراك ماهيتها. وقد سعت الكشوف العلمية التي ما انفكت تتعارض مع ما رسخ في الأذهان من اعتقادات، وتعمل على زعزعة ذلك الصرح الوهمي، وضرب أسسه ونقض التأمل المجرد وانزاله من سباحته إلى المشاهدة والملاحظة، وبالتالي إخضاع كل قناعات العقل إلى رحاب التجريب

والقياس.

وقد يجوز لنا اعتبار دعوة "فرنسيس بيكون" لطي الفلسفة اليونانية، ومطالبته بفتح كتاب الكون، خطوة أولى في الاتجاه الواقعي العلمي القائم على الملاحظة، بدل التأمل الوهمي، جاعلاً من الحواس وسائل للمعرفة، يمكن الاعتماد عليها –بل يجب –لإدراك الحقائق العلمية للوجود المادي، الذي يخضع للاختبار، والتحليل، واستخلاص النتائج الموضوعية من أصول ثابتة لدى الجميع، ماثلة بين أيديهم. وبذلك يمكن –فقط– تخليص الفلسفة من ربقة أفلاطون وأرسطو، والدفع بها إلى واقع الحياة الزاخر.

غير أن دعوة "بيكون" انتكست على يد تابعيه، أمام تعنت الانجليز المحافظين فاضطر أتباعه إلى التراجع والتوفيق بين مطلب "بيكون" والفلسفة الأرسطية، وقد تجلى ذلك من خلال الطرح الذي قدمه "هوبز" وجون لوك في التسليم بأن أفكار الإنسان كافة وليدة تجارب حواسه، غير أنه لا يتمثل الوجود على حقيقته، ومعنى ذلك أن الحقائق التي يؤمن بها لا تطابق الأصل المادي، وإنما هي صور متمثلة في الذهن فقط، وانتهت الفلسفة الناشئة إلى عجز الإنسان عن إدراك الموضوعية المادية(4).

وازداد الانحراف اتساعاً حتى غدا مع "كانط" (1724/1804) قطيعة، حين قرر أن الكون المادي لا شكل له ولا نظام فيه، وهو أشبه بالمادة الخام، والعقل هو الذي يتحلى بموهبة تنظيمية، تُكيف الكون الخام تكييفاً ملائماً. وهو فكر لا ينكر الوجود المادي وحسب، بل يعدد الوجود بعدد العقول التي تُقبل على المادة الخام لتصنع منها أشكالاً ونماذج تعود إلى تصميمها من خلال قوانين طُبع عليها ذلك العقل، وشكل المادة من خلالها تشكيلاً يحدث تصوراً خاصاً بالحقيقة الواقعة، كذلك يصرح "كانط" أنه من العبث البحث عن حقيقة الشيء، وإنما الاقتصار على شكله. فالفن إذن هو: "إبداع واع لأشياء تولد في متأمليها انطباعاً بأنها أبدعت بدون قصد، على منوال الطبيعة"(5).

وتناقل تلامذة "كانط" هذا الفهم وعمقوه على نحو أفضى فيما بعد إلى ظاهرة "الفن للفن" وعزله نهائياً عن واقع الحياة. "فشللر"

(1805/1759) يقرر بأن الفن للفن نشاط لهوي، لعب وأن الجمال توفيق بين الفكرة والطبيعية: المادة والصورة لأن الجمال هو الحياة لذا: "ينبغي في البناء الفني الجميل حقاً أن يكون الشكل كل شيء، والمضمون لا شيء إذ نؤثر في الإنسان ككل بواسطة الشكل، بينما لا نطال بواسطة المضمون إلا القوى المنفصلة عنه، وفي هذا يكمن السر الحق عند الفنان الكبير: "فهو يمحو الطبيعة ويوشيها بالصورة"(6).

ويتضح نفي الواقع نفياً قاطعاً عند "شيلنج" (1854/1775) لأننا: (نستطيع لنخرج من الحقيقة اليومية أن نختار بين طريقتين: الشعر أي الهروب نحو عالم أمثل والفلسفة أي إبادة العالم الواقعي، بمعنى أنه ليس هناك غير صنيع فني واحد، يستطيع أن يحيا في نماذج عديدة، ويبقى منفرداً، حتى وإن لم يتأت له بعد أن يتوجد بصورته الأصلية"(7). فالفلسفة لا تنقل الأشياء الواقعية، وإنما مُثلها، والفن كذلك ليس هو الواقع حقاً وإنما هو -تبعاً للفلسفة- نسخا ناقصة عنها.

لم تنزل "الفلسفة" من سبحات المثالية إلى أرض الواقع إلا من خلال قول "ديدرو" حين أدرك أن الجمال هو كل وجود موضوعي خارج الذهن. فاستقر بذلك في الأشياء الموضوعية كما هي على حقيقة وضعها في الوجود لا في الفكر. فلم يعد تمثلها نسخاً أو انعكاساً آلياً، بل غدا واقعاً مادياً مشاهدا. فيكون الفن نابعاً منه لا وحياً يوحى، أو إلهاماً يتنزل على صاحبه لحظة تجلي.

وتلقف هذا المنحى الجديد فلاسفة ألمانيا، وروسيا، "كليسنج" و"وينكلمان" و"بيلنسكي" و"تشيرنفسكي" وبدأ التنكر للمثالية، من خلال إحلال الواقع محل المثال، وغدا الفن عند "بيلنسكي" انعكاساً صادقاً للواقع الموضوعي، فهو لا يولد خارج الحياة، ولا يتنزل عليها، وإنما ينبع منها، فهو في جوهره حكم يصدره الفنان بعد تحليل الواقع المتحول باستمرار: "ولو أننا افترضنا أن هذه الفكرة ليست سوى نتيجة لنشاط عقله لما قتلنا الفن وحده. بل قتلنا أيضاً إمكانية الفن نفسها"(8).

وتابع "تشرينفسكي" خطى "بيلنسكي" الذي قضى شابا، وأجلى موقفه في كتابه "الفن وعلاقته بالمجتمع" حين حرص على هدم الفلسفة

الهيجيلية ووصفها بأنها ترسم: "أبعاداً وهمية في أجواء جليدية مقفرة"(9)، مما حدا "بكروتشيه" أن يصف فلسفة "هيجل" بقوله: "إن كل جماليته تتلخص في إطراء جنائزي للفن، فهي تستعرض أشكالاً متتالية (أو مراحل مستهلكة) وتبين تقدم الاحتراق الداخلي فيها، وتُوضبها جميعاً في الضريح مع ما تخطه الفلسفة فوقه"(10) ولهذه الأسباب أخذ "تشرينفسكي" على عاتقه مهمة البحث عن الجمال فيما هو موجود. فالإنسان يفقد حقيقة الجميل كلما ابتعد عن الواقع وسعى إلى إلغائه، إن ذلك لا يولد إلا الوهم، وعندها لم يعد الفن الواقعي عكساً حرفياً للواقع في سلبيته، بل أصبح انعكاساً للصراع الذي يسكن أركان الوجود، من خلال حركة التطور، قصد إقصاء الماضي، وبناء الحاضر.

وقد فهم دعاة الواقعية الاشتراكية –فيما بعد– أن الفلسفة المثالية لم تكن أبداً بريئة حينما حاولت عزل الإنسان عن واقعه المر. فهي تساند الحكام المسيطرين على الشعوب، وتكرس هذه السيطرة من جهة، كما تكرس عدم المبالاة عند الفرد من جهة أخرى. لأنه إذا حاول الفرد: "أن يدرك الكون من واقع الصورة المرتسمة عنه في ذهنه، لا من واقع كيانه الحقيقي، فإنه سيدركه إدراكاً ذاتياً لا موضوعياً. أي: سيدركه بحسب ما يراه هولا بحسب حقيقته الواقعية، وفي هذه الحالة سيكون حكمه على ظواهره، وكل مشكلة في مشكلاته مبنياً على صورها المتمثلة في ذهنه المُكيفة بأهوائه الذاتية، ومصالحه الخاصة، بل إنه في هذه الحالة لن يفهم الواقع الفعلي، ومشكلات مجتمعه، وسينطوي على نفسه ويُشغل بها ويصبح أنانياً انعزالياً"(11).

2- الأدب بين الواقعية والمثالية:

لقد أجبر الجدل الواقع بين المثل والواقع، الفلسفة المثالية على الاعتراف به كوجود، حتى وإن غلفته بأهداب "الفكرة المطلقة" وقد ساعدت الكشوف العلمية على ترسيخه، لما تعارضت مع اعتقادات العقل القائمة على المنطق الأرسطي. فأرغمتها على الالتفات إليه، وإدراجه في حسابها، فهي اليوم تتسم بالخصائص التالية:

1-ضرورة دراسة الواقع المادي دراسة موضوعية.

2-الفكرة سابقة على المادة، وعقل الإنسان هو الذي ينظمها ويطورها.

3-التطور المادي مرهون بتطور الفكرة.

4-الموهبة ذاتية مستقلة بذاتها.

5-الفن وليد الإلهام(12).

وعلى هذه الأسس تتحدد معالم الأدب القائم على هذا التصور، والمرتكز عليه بالخصائص التالية، والتي تعد إجراء أدبياً للفلسفة المثالية. وفق مقولاتها السالفة.

1-الأدب وليد عبقرية ملهمة.

2-على الأديب أن يتملى ذاته وميوله، وأن يستخلص منها تصوراته. فأدبه نابع منه لا من واقعه الاجتماعي، أي من واقع وهمي تخلقه تصوراته وترسم حدوده وأبعاده.

3-إن مقياس الجودة يأخذ بتجربة هذه التصورات الذاتية والإيغال بها بعيداً عن المعطى الموضوعي في سبحات التأمل المجرد.

4-تقتصر غاية الفن في ذاته مكتفياً بذاته. إذ هو أشبه شيء باللعب فلا رسالة ترجى من ورائه.

5-الوقوف على الشكل: "والذوق هو الملكة التي نتخذ رأياً في شيء أو نمط تمثلي اعتماداً على الغبطة أو الكدر، وبطريقة خالية من الغرض. والجمال إنما هو موضوع هذه الغبطة"(13).

وربما تكشف لنا السر وراء الأدب الأوربي الذي انتهى إلى رصد الانحلال والتفسخ في الأفراد، وسعيهم إلى إشباع الغرائز، وشهوة الملك والسيطرة دون أدنى مراعاة لقواعد الأخلاق، لأنه لا شيء فيما سبق يردع النفس ما دامت هي التي تخلق واقعها وتسبغ عليه من ذاتها طباعه، وطبائعه، فهي الحكم المحكوم في آن واحد. ولهذا كذلك سجل لنا الأدب المثالي نفوراً من الحياة وعزوفاً عن القيم. ووصم كل سلوك بالجنون والخروج عن الأعراف. وقد سجل الأدب الواقعي حالة هذا "الفرد" من خلال نقله الأمين لأحواله ومعاشه. بل إن أعمال "ستندال" و"فلوبير"

و"بلزاك" و"زولا"، لا تتركه حتى تعري مواقفه تُجاه الدين، ورجالاته، والمرأة، والسعي وراء المال، والتصارع من أجل البقاء، في حدود ضيقة يدربها الوهم في واقع خاص.

إن كل فلسفة تَرَسَمَ خُطاها أدبٌ يحاول أن يجسد مقولاتها من خلال إجرائه. فالفلسفة الواقعية، التي وقفت في وجه المثالية، محاولة دحض ادعاءاتها. أقامت لنفسها بنوداً تلتزمها في مسيرتها، وتطرح بواسطتها جملة خصائص، تكون الأطُر لكل فكر وإبداع واقعي فهي تتحدد من خلال:

1- إن فكر الإنسان وقيمه وليد واقعه المادي.

2- المعرفة وليدة النشاط العلمي المنتج.

3- قانون التطور ينتظم المجتمع والإنسان، وهو خارج عن إرادته.

4- الفن والجمال نابتان من الواقع الاجتماعي(14).

وعليه فإن الأدب الذي يؤمن بهذه المنطلقات يتوجب عليه أن يكون مُتَلبساً بالخصائص التالية:

1- تنبت مضامين الأدب من الواقع، من نماذجه البشرية الحية المتصارعة ورسمها يقتضي سبر أغوارها وإدراك عللها بصدق.

2- ليس الأدب غاية في حد ذاته، وإنما هو وسيلة اجتماعية ما دام ثمرة من ثمار المجتمع، يتوجب عليه كشف تناقضاته، وميكانيزمات تطوره.

3- الكشف عن الصراع القائم بين طبقات المجتمع من جهة، وبين الحاضر والماضي من جهة أخرى، حتى تتحدد سنن التطور، وتوجيه ذلك نحو الأفضل.

إن أدبا هذا شأنه لابد وأن يكون ملتزماً بالقوة. لأنه يرى من نفسه حَكَما في قضية هو طرف فيها. والتزامه يكلفه مهمة الفهم أولاً ثم التوجيه والتسيير، وكأنه يأخذ بيد الواقع الذي انبثق عنه ليقوده إلى وضع أحسن. والالتزام لا يجعله يحفل بأمراض الفرد وهواجسه الذاتية، بقدر ما يحفل بعلل المجتمع، فيسعى إلى إصلاحها فيكون في صلبه أدباً متفائلاً، يحمل

غبطة المساهمة في الخير عكس ما حفلت به صحائف الأدب المثالي من تشاؤم ونكوص نحو الملذات والتهويمات الغامضة، التي لا تجد فيها النفس سوى الشرود والهذيان. لأن النفس قد تخلص لمبدأ وتتفانى في تحقيقه حتى وإن كان المبدأ خطراً عليها قبل غيرها، وسر التفاني كامن في المهمة التي تضطلع بها لا في قيمة المهمة المُسداة.

ومن هنا تحفل الواقعية بالقدرة الذاتية على الخلق والإبداع، وهي تتجه من المجتمع وإليه، من خلال الرسالة الملتزمة، والتي تبغي تحويل الواقع المعطى، إلى واقع تترسم معالمه في نفي التناقض، ومسح الصراع وإذابة الفروق، فهي لا تزيف الواقع ولا تجعله شأن المثالية بعدد المفكرين فيه، بل واقعاً واحداً تجرى سننه على كافة الطبقات، تخضع ظواهره للملاحظة والدرس*، وفق مناهج علم الاجتماع، فتستخلص منها القوانين العامة المتحكمة في حركة التطور الداخلية والخارجية في آن واحد: "إن هذا يجلى للفرد ارتباطه بغيره، وارتباط كل مشكلة من مشكلاته الخاصة بالمشكلات العامة، بل يتضح له الهدف المشترك بينه وبين الجموع المغبونة مثله ويُدرك ضرورة العمل المشترك لتحقيق الهدف الموحد. فيحل التعاون محل المنافسة أو الصراع بين الأفراد وتترابط الأمة، وينتظم كفاح الجموع في سبيل تحقيق حياة أفضل للجميع" (15).

* "إنها عبارة عن أساليب وقوالب وأوضاع للعمل الإنساني، فيسير عليها الأفراد في مختلف شؤونهم المتعلقة بالأسرة، والمعاملات الاقتصادية، والأوضاع السياسية، والطقوس الدينية، والمعايير الأخلاقية، وما إليها من العلاقات الاجتماعية، يصنفها علماء الاجتماع حسب مميزاتها التالية:

1- إنسانية: يتميز بها المجتمع دون الحيوان.
2- تلقائية: ليست من صنع أحد أو بضعة أفراد، ولكنها نتاج المجتمع ينشئها الوعي الجمعي تلقائياً.
3- موضوعية: أي دراستها بوصفها أشياء: أي خارجة عن ذات الفرد ومستقلة عنه وتتجسد من خلاله.
4- جبرية إلزامية: تفرض نفسها على الأفراد، ولا يجدون بُداً من الفكاك منها.
5- عمومية: تمتاز بالانتشار الواسع، وتتردد في فترة زمنية واسعة نسبياً.
6- تاريخية: أي أنها تاخذ ببعضها بعض وتتداخل في أنساق واحدة تميز فترة معينة.
7- اجتماعية: تتناول جانباً واحداً من طبيعة الإنسان، فتكشف عن اجتماعيته وتحقق أناه من خلال الـ"نحن".
8- جذابة: أي أنها أداة استهواء، تخفف من جبريتها وقهريتها فيكون الإقبال عليها مطاوعة.
9- نسبية: أي خضوعها لأثر الزمان والمكان وعدم ثبوتها على شكل واحد كنظام الزواج وما يرافقه من مظاهر احتفالية(16).

3- المذهب الواقعي:

تعد التوطئة الفلسفية تمهيداً ضرورياً للحديث عن المذهب الواقعي في الأدب ومن خلاله القراءة الاجتماعية التي تلتزم الواقع أرضيةلها من أجل إرساء آليات قراءتها ودحض تهويمات الفلسفة المثالية وطرائق قراءتها. إلا أن نشأة المذهب الواقعي تزامن وأفول نجم الرومنسية، التي جسدت كتابتها انفصال الفرد عن واقعه، وزجت به في تخمينات ذاتية نسجت من خياله صورة محمومة، يغذيها أتون النفس المعذبة الرافضة لقيم المجتمع، الباحثة عن ذاتها وسط تعاويذ ترتد إلى طقوسية الماضي السحيق، فلا ترى في الوجود إلا مخالب الشر وأحابيل الشهوة والجشع. وقد أرجع النقاد نشأة المذهب الواقعي إلى الدوافع التالية:

1- تطور البحوث في مجال التاريخ والاجتماع والعلم، والتي جسدت الحقائق على دعائم واقعية حية.

2- سيادة الروح العلمي في ميادين الكشوف العلمية والمادية.

3- الرغبة في التخلص من الأحلام الرومنسية وسبحاتها(17).

ويشكل الدافع الأخير واقعية، لا تخفيها رغبة التخلص من أحلام الرومنس لأنها تستر وراءها، سطوة الذاتية التي تتذرع بها البرجوازية في دخول مغامرة الكسب والشهوة، والبقاء للأقوى الذي يهتبل الفرص مادامت الحياة فوزاً وجسارة. وقد ولدت هذه الرؤية ميزة القساوة التي اتصف بها الملاك الجدد، وعدم اعتبارهم للوجود البشري، ثم تفاقمت إلى أن غدت شهوة للتسلط والاستبداد تمارسها الحكومات على الشعوب المستعبدة من خلال أفراد لا دين لهم سوى الاستغناء ومد السلطان، وفي المقابل كان على المقهور أن يركن إلى الجبن، والضعة، والنفعية والوصولية. يحمل في نفسه بذور الثورة إن أتيحت له فرصة الأخذ بثأره.

لم تستطع الرومنسية إخفاء هذا الواقع أو تجاهله، لأن المستنقع الآسن بدأ يعتمل حركة، ويلفت نظر الملاحظين، فكان الاهتمام به من قبيل تشخيص الداء، سرعان ما تحول إلى احتفال بالواقع، وتشريح آليّاته، وفضح قيمه، والسعي به إلى الإصلاح. فتحددت بذلك مميزات المذهب

الواقعي على أساس التصورات التالية:

1- اتخاذ الواقع الموضوعي مصدراً لموضوعاته.

2- دقة التعبير وإتقان التصوير والابتعاد عن التهويل والغموض.

3- الصدق بدل التمويه.

4- الصرامة العلمية.

5- الاهتمام بالمجتمع أكثر من الفرد.

6- العناية بالمشكلات الجماعية بدل العواطف الذاتية(18).

فالفن إذن: "يصدر عن نظام معين، لا عن منطق يصلح لسائر المجتمعات، وكذلك فإنه يخضع لتطور هذا المجتمع المعين، فلا يجمد عند مرحلة معينة من مراحل التطور الاجتماعي" (19). ويفضي التنظيم الاجتماعي إلى ظاهرة "الانسجام" والتي تبعث على الإحساس بالجمال، لأن القبح هو تداعي الانسجام وتذبذبه من خلال اضطراب عناصر المجتمع. إلا أنه نسبي لا يخضع لوضع سكوني، وإنما يتحول بتحول الظواهر الاجتماعية، وتجدد الذوق الإنساني من خلالها. ونسبيته هي التي تفسر أشكال الفن عموماً، والأدب خصوصاً عبر مراحل التاريخ الاجتماعي. فلا يمكن وسم جنس من الأجناس الأدبية، أو لون من ألوان الفن بسمة ما إلا من زاوية قياس الانسجام والانطباع العام السائد وقتئذ، وهي حلقات تتطور وتتراكم معارفها فتغني اللاحق منها وتهدي خطاهً.

وتظل القدرة الفردية، وأصالة إبداعها وسط هذه السيرورة، سمة يسبغها المجتمع على الذات المبدعة، كاعتراف بالتفوق، عندما تجسد الانسجام وترضي ذلك الذوق فهي تعبير يريده المجتمع، ويأمله وينتظره، وحقيقة الفنان بعد هذا: "أن الفرد ينطوي على ميول اجتماعية وأخرى أنانية فردية، وهذه الميول دائمة الفعل وتحدث بينها تأثيرات متبادلة" (20) والناتج في نهاية كل عملية خلق صنيع يحوي عنصرين بالغي الأهمية:

أ- تركيب جديد منسجم.

ب- موروث جماعي.

يشكلان حقيقة كان المجتمع ينتظرها، فتسد فراغاً عنده، وتحتل مكانتها وسط منظومته الفنية والفكرية. لأن الفنان العبقري، لا ينشأ من تلقاء نفسه، وإنما هو "أمل" تترقبه الجماعة، لأن كل قيمة يحملها، ستظل ذاتية في وعيه كامنة. ولكنها بنزولها إلى الواقع تصطبغ بالصبغة الاجتماعية كون هذا الأخير هو مصبها النهائي فتكتسب جدارتها الاجتماعية.

ولم يسلم المذهب الواقعي من الانشطار، لأسباب أفرزتها الرؤى الفلسفية المتضاربة بين مثالية، ووضعية، ومادية، وما أحدثه العلم من خلخلة في بنية المعتقدات العقلية السائدة. وغموض "الإنسان" ككائن (حي، مفكر، اجتماعي، ذاتي) كونه مبدأ الأمر ومنتهاه في كل المعارف والعلوم. فإذا كانت المثالية تجنح إلى عزله عن واقعه، وتعتبر كل التفاتة منه إليه "سقوطاً" فإن الواقعية لا تأل جهداً في كشف خفايا المستنقع الآسن، الذي يرسف فيه الفرد بقيود وهمية. ولم تر فيه "الطبيعة" إلا حشرة لأنه: "إذا كان من الضروري لدراسة الكائن الحي معرفة وظائف أعضائه والعلاقات الفيسيولوجية فيما بينها، فإنه لابد لمعرفة أسرة ما، أو مجموعة من الأحياء، من دراسة الوسط الاجتماعي الذي تنتمي إليه"(21). ومن ثم يعبر "زولا" -رائد الطبيعة- في كتابه -الرواية التجريبية- عن ثقته المطلقة في مستقبل العلم على أساس أن الفزيولوجيا ستشرح لنا ذات يوم بلا شك عمليات التفكير، والشعور لدى الإنسان، وعندها سنعرف كيف تقوم الآلة الإنسانية بوظيفتها. وكيف يفكر الفرد، ويحب، وينتقل من التأمل إلى الانفعال، بل كيف يعبر هذه الحدود إلى الجنون(22).

ولم يغن انتساب "الطبيعة" للواقعية وادعائها وراثتها، لأنه قد تَبَين للدارسين فيما بعد أنها انحراف خطير عن المذهب الواقعي السليم، لأنها لم تقدم سوى صورة قاتمة عن الإنسان الشقي الذي قضى على هامش الحياة، تحت أقدام المغامرين، وتزعم أنها تشرح النفس البشرية على فطرتها، فتَنسب الشقاء إلى عيوب وعاهات فزيولوجية موروثة، ليس

للفرد فكاك منها. ولم ينته "زولا" أخيراً إلى الصورة الصادقة الكاملة للواقع، والتي انتدب نفسه لتصويرها، ولكنه عكس رذائل العصر وخزاياه، وعكف على حياة الشذاذ، والمعربدين، والأفاكين، والمغامرين، واللصوص، والعاهرات، وسفلة الطبقة البرجوازية، لم يصور حياة وإنما صور مستشفى تجمعت فيه العاهات والنواقص البشرية المتدنية إلى حيوانية(23).

4- الواقعية الاشتراكية:

يبدو الواقع في اجتماعية الأدب مصطلحاً مائعاً، يتسع ويتقلص بحسب رؤية القائلين به. وكلما اتسع نطاقه كلما تعددت عناصر بنائه، وغدا من الصعب على الفنان "عكسه" في صنيعه، وإذا ضاق أفقه، انحصر إلى شيئية مسطحة، لا يعطي للأدب عمقه وغوره. ومنذ "أرسطو" الذي اعتبر الطبيعة واقعاً وأن الفن تجسيم أكثر رقياً، لأنه إذا كان المؤرخ يسجل ما حدث فإن الشاعر يتوق لما يمكن أن يحدث، ويبقى على الناقد أخيراً أن يميز بين الممكن والمحتمل إزاء هذا الواقع (24). والواقع في حقيقة أمره محصلة لجميع العلاقات المتشابكة بين الذات والموضوع لا الماضية فحسب وإنما المستقبلية منها، وتتجاوز الأحداث الخارجية إلى التجارب الداخلية، والأحلام، والنبوءات، والعواطف، والأخيلة ما دام الفرد واقع هو الآخر. لذا تغدو الأعمال الفنية وشخصياتها أكثر واقعية من السواد الأعظم المسطح..

فالتفاعل بين الفنان والواقع تفاعل يتلبس إلى غاية الامتصاص الكامل للمشاهد والأحداث، واندماجها التام، فيتيح للعمل الفني انعكاساً أكثر أمانة في جوهره للواقع، ومن هنا فواقعية الفنان لا تعني على الإطلاق النقل الفوتوغرافي للواقع، بل واقعية تتجلى من خلال المشاركة في البناء الخلاق لعالم لا يزال في طور التكوين مع اكتشاف إيقاعه، ومسؤوليته ليست الوصف، بل النضال من أجل تغيير الواقع القائم، بل: "إن على الفن وهو يرصد حركة واقعه ويصور نضج أفراده ألاّ يعزل الشخصية الإنسانية عن جذرها الاجتماعي لا من أجل حيدة الحق

والحقيقة فحسب، بل أيضاً من أجل أن تصبح تجربته الفنية أكثر نضجاً وثراء حين تبصر الواقع في كماله، واللحظة في شموليتها، والتجربة بجميع علاقتها. إذ لا ريب أن عمق الفكر وجودة المضمون يفضيان إلى ثراء الخيال، وروعة التشكيل الجمالي" (25). بل وعلى كل من تصدى للظاهرة الأدبية -من حيث هي ظاهرة اجتماعية- أن يدرك جيداً أنه لا سبيل للتعبير الصادق عن "لحظة حضارية" معينة إلا من خلال وعي جاد وكامل لكل مكوناتها، والجدل الذي يحكم علاقاتها، ويصنع تناقضاتها، في لحظة تحول مستمر وعلى أساس البناء الاجتماعي يقرر "رولان بارت" -لاحقاً- أن وحدة المجتمع والتحامه تحد من إمكانية التعدد فـ: "طالما كان التحام في المجتمع فإن الأدب يكون "موحداً" وكتابته متقاربة" (26). وانفصامه عن التحامه حدث تاريخي، واجتماعي بالمعنى الدقيق، فهو انفجار للوحدة الأديولوجية. ويظل مفهوم "الصراع" الماركسي هو المفعل للتعدد في معالجة الظاهرة الأدبية، ويصدق عليه رأي "ف. مهرنج F. MSHRING": "إن التراث الفكري والأديلوجي يمارس تأثيره على الأعمال الأدبية النابتة من الخلفية المادية التاريخية، ولكن هذا التأثير يشبه إلى حد كبير، تأثير الشمس، والمطر، والرياح، على شجرة ما تمتد جذورها إلى أرض الواقع المادية، وعوامل الإنتاج الاقتصادي، والأوضاع، والأنظمة الاجتماعية" (27).

5- بين الواقعية والماركسية:

لقد بلغ مفهوم الواقعية من السعة والشمول حداً، تعذر معه حصر ضفافها فهي بلا حدود -حسب "جارودي"- تطوي تحت أجنحتها جهوداً متباينة هدفها الواقع أولاً، ثم التسامي به نحو رؤية مستقبلية، تتمتع بقسط من "الأمل" والتفاؤل. فهي، وإن كانت وليدة الاتجاه الاجتماعي، وما أسفر عنه من حصار منهجي وإديولوجي، في ثوب من العلمية -مع مطلع القرن التاسع عشر- قد توزعها تياران: نقدي واشتراكي يتمازجان كثيراً إلى درجة يصعب معها فصل أهدافهما المتوخاة، وإن اختلفت الأسس الفلسفية، ومنطلقاتها الفكرية. ذلك ما حدا

ببعض الدارسين إلى القرار التالي: "فكما لا يمكن الفصل بين التاريخ، وعلم الاجتماع، كذلك لا يمكن الفصل الجذري بين القوانين الأساسية التي سيطرت على السلوك الإبداعي في المجال الثقافي، وبين تلك التي تتحكم في السلوك اليومي لكل إنسان في الحياة اجتماعياً، واقتصادياً. هذه القوانين التي يُناط بعلم الاجتماع مهمة استنباطها من الواقع بقدر ما تصلح أو تنطبق على أنشطة عامل، أو مهني في ممارستهم لصنيعهم في حياتهم العائلية، تصلح كذلك للتطبيق على "راسين" أو "شكسبير" أو غيرهما من الكتاب في اللحظة التي أدوا فيها أعمالهم" (28). ومصطلح "الفن الاشتراكي" أصدق في التعبير، إذ يشير بوضوح إلى موقف الفنان الذي يتوافق مع أهداف الطبقة العاملة، والعالم الاشتراكي (29).

ولهذا السبب فإنه بإمكان الفنان الواقعي الاشتراكي، وانطلاقاً من رؤيته للعالم، الكشف عن المُفعلات المحركة للمجتمع، وعلى أساسها يبني تصوره للمستقبل، على قاعدة واقعية عملية. وليس على تهاويل مثالية خيالية، كما تجنح إليه الواقعية النقدية، ومن ثم فإن المستقبل المتصور ما هو إلا "الشيوعية"، التي تعد الاشتراكية منهجاً فنياً لها. وتكون مهمة الفنان وغايته القصوى، تربية الإنسان بروح شيوعية كخطوة تالية، بعد تشريح الواقع، وكشف تناقضاته، وتزييف أسطورة المثالية. وفي كلمة ألقاها "أندري شدانوف" مدير تنظيم الحزب في "لينينجراد" في المؤتمر الأول للكتاب السوفيات سنة 1934 والذي أعلن فيه عن الواقعية الاشتراكية، ركز على مفهوم "التربية" قائلاً: "إن الرفيق "ستالين" قد عين مهندسين للنفس البشرية، فما معناه؟ وأية واجبات تقع على عاتقهم بهذه التسمية؟ معناه أولاً معرفة الحياة لا بطريقة أرسطية ميتة، ولا ببساطة كواقع موضوعي، وإنما كواقع ينمو ويتطور ثورياً، ولهذا لابد من أن يرتبط العرض الفني الأمين للواقع والتاريخ بمهمة التربية الأديولوجية للإنسان العامل، وصياغته بروح اشتراكية: هذا هو المنهج الذي نسميه في الأدب والنقد، منهج الواقعية الاشتراكية" (30).

6- الواقعية العربية: الاجتماعية/ الماركسية:

لم تتضح معالم القراءة الماركسية إلا بعد ثورة 1952 مع ظهور النزعة اليسارية من خلال كتابات "محمد الشوباشي"، و"عبد الرحمن خميس"، و"محمود أمين العالم"، و"عبد العظيم أنيس" و"لويس عوض" و"غالي شكري" و"محمد محيي الدين"، وقد تراوحت بين التطرف، والاعتدال، والتزام المنهج الماركسي دون سواه، في مطالبه النظرية، التزاماً ولد صراعاً عنيفاً بين الجيل القديم، والأجيال الطليعية، والتي تعلن أسئلتها جهاراً، بشكل يستفز الموروث الثقافي، بدءاً من: حرية الأديب في الالتزام بقضايا مجتمعه، ولون الثقافة التي يأخذ بها، وطبيعة العمل الأدبي الذي يؤديه، وقيمه ذلك من الوجهة الاجتماعية(31).

وترتد هذه الأسئلة وغيرها إلى جملة مفاهيم كما حددها الاتجاه الماركسي، فلا وجود لحرية إلا بالانسجام بين مشاعر الفرد، ومشاعر الجماعة، ولا تكتمل شروط الحرية المنشودة إلا من خلال الحرية الجماعية (32). ولا يُفهم من ذلك قسر أو ضغط يمارسه المجتمع فيلغي ذاتية الأديب، ويمحو شخصيته، في سبيل تحقيق غرض إديولوجي سياسوي، وإنما يدعو المنهج الماركسي على لسان أحد ناقديه عكس ذلك تماماً: "لسنا نحجز على حريتهم في التعبير، ولسنا نطالبهم بإثقال ضمائرهم بغير ما تنفعل به، ولسنا نقول لهم اجعلوا من أدبكم، وفنكم شعارات ثورية، أو حلولاً اجتماعية، أو تقارير سياسية. ذلك أن الالتزام في الأدب والفن ليس نقيضاً للحرية"(33). بل هو عين ما سجله دعاة المنهج في أوربا، يحذرون من مغبة السقوط فيه، كما رأى ذلك "لوكاتش" في معرض حديثه عن أطر المنهج: "لو أجبرنا الفن على اتباع مسالك نحددها له مُسبقا، وطبقاً لتصورات نظرية مجردة، لما حصلنا إلا على تقارير ستالينية" (34).

وتتحدد مفاهيم الالتزام من خلال الطرح الماركسي، على أنها موجودة "بالقوة" في كل أدب ينشئه الأديب، بل هو أمر لازب لا يخلو منه فن، وادعاء الفن للفن "إنما هو انعكاس للطبقة التي تفرزه وتعلنه إذ: " ليس هناك أدب أو فن ملتزم وأدب وفن غير ملتزم. فكل أدب، وكل فن

يتضمن رأياً وحكماً وموقفاً وسواء أراد الفنان ذلك أم لم يرد، سواء أكان واعياً أم غير واعٍ" (35). فكل فكرة يقيمها الأديب ويجسدها في رؤية معينة، تعد التزاماً فكرياً أو فنياً من طرفه، يعبر عن موقف خاص به. حتى وإن سعى إليه من خلال تلافيف الغموض، أو التجريد. لأن الحيثية التي يستند إليها إنما تشكل ثقافة الطبقة التي ينتمي إليها، انتماء إذعان وقبول، أو انتماء رفض وتجاوز فهي جماع مكونات عناصره الحياتية، تتسع لتشمل الحياة كلها بتصوراتها وقيِمها المختلفة وما رسب فيها من ظل الماضي، وعلق من أساطير ورموز.

وإذا كان المفهوم الماركسي يُرجع أساس تكوينها إلى العامل الاقتصادي السياسي، فإنها تتشابك، وتتفاعل مع عناصر المجتمع وتتلون من جماعة إلى أخرى، وتُملي حيثياتها الثقافية على الأديب والفنان، وترسم أسس مواقفه المختلفة، فهي مزيج من الموقف الذاتي، وعناصر الموروث الحي، القائم بين يدي الفنان، ويكون الأديب في نهاية المطاف نتاج اختيار إرادي تتجلى منه ذاتية الأديب في حدود معطيات الواقع الَاجتماعي الذي ينتمي إليه فهو: "خليط معقد بين الذات والموضوع. ذاتية الفنان وموضوعية أدواته، وخبراته، وملابسات حياته" (36). وما دام "الصراع" عاملاً فعالاً في عملية التطور الاجتماعي عموماً، فإن المنهج الماركسي لا يُقصي تعدد الرؤى والمدارس، لأن في تصادمها وجدلها إنتاجاً لعمليات التغيير الداخلية، لأنها تمثل "الصراع" على مستوى الطبقات الاجتماعية يتفصد منها التلوين الأدبي، كتعبير عن ذلك التفاعل المستمر. وهو الذي يصنع "الثقافة" في تراكمه المعرفي(37) ومرد الأمر أخيراً أن الاختلاف بين أدب وأدب يتجاوز الشكل إلى المضمون، ويتقرر الجمال بالنفع، والنفع بالصدق، فكلما عبر هذا الأدب عن الواقع المنشئ له، كلما تحددت قيمته في صدق تعبيره عن ذلك الواقع، فيستكمل مقاييسه الجمالية المنوطة به. وهذا يعني من الوجهة الماركسية عكساً آلياً لواقع الحياة الطبقية. لأن في ذلك إسفاف وسقوط، وإنما يكون "العكس" تصويراً لقوى التغيير العاملة في صلب الطبقة بغية تحويلها إلى نمو مطرد، يتحقق من خلاله النموذج المنشود.

7- بين النظرية والتطبيق:

إن أول شكوى يسجلها الفكر النقدي على القراءة الماركسية على لسان أحد دعاتها، رغم ما قيل ويقال في الواقعية: "لا يزال هذا المذهب غير تام الوضوح في أذهان معارضيه، بل وبعض مؤيديه أيضاً، ولا تزال الأحرف في البحوث التي كتبت عنه غير مكتملة النقاط، ولعل أكثرها غير ميسور، أن ذلك المفهوم لا يثبت على حال، فهو يتطور بتطور الزمن، ومع تطور المعتقدات، والمثل الفكرية على الدوام، وكل ما يمكن تحقيقه هو تحديد وجهة النظر إليه في الوقت الراهن" (38). خاصة وأن ناقديه سارعوا إلى "تعريب" خطواته النظرية جملة وتفصيلا "فتراكمت" الاقتراحات على المطالب والتصورات، وتجاوزت ذلك إلى توسيع الدائرة حتى شملت مطالب الواقعية النقدية وألبستها ثوب الواقعية الاشتراكية، ولما تحولت من التنظير إلى الإجراء التطبيقي تقاصر ظله، وخانته السبل المسطورة، فلجأ النقاد إلى زوايا ضيقة فوتت عليهم فرص التناول السليم لما فرضوه وروجوا له ولعل أدق سؤال يواجه هؤلاء: "الاشتراكية الضرورية والواجبة للوطن العربي جزءاً وكلاً أهي الأفكار المتولدة عن الاشتراكية العلمية، أم هي الأفكار المتولدة من تغيرات المجتمع العربي؟" (39).

إن وقفة واحدة مع "محمود أمين العالم" في قراءته لشعر "شوقي" و"حافظ" يكشف ذلك التراجع، فهو يقر بأنهما رفعا لواء القضايا الكبرى للبلاد، والقومية ودافعا عنها ولكن من خلال فلسفة البلاط وأعيانه، إلا أنهما لم يتخلصا من الصياغة التقليدية الموروثة، وكأنه يكفي أن تذكر مصطلحات الاشتراكية لتغدو الصياغة جديدة كصنيع "الكاشف" و"الغاياتي"، حين يحتفل أمامها بالمضمون ولا يشير إلى الصياغة ولا يقدح فيها، لا لشيء إلا لأن الكاشف يقول:

للاشتراكي العقبى إذا شملت شتى الشعوبوجاراها المجارونا
فلا الكثيرون ملكاً للأقلين ولا الأقلون مِلكا للكثيرين

ولا ترى واحداً ملأى خزائنه بالمغنيات وآلاف يجمعونا (40)

ثم يتنكر لمبدأ تعدد المدارس في الأدب، والذي نعته من قبل بالظاهرة الطبيعية في المجتمع كون كل أدب يعبر عن الطبقة التي أفرزته، فلا يرى في جماعة "أبولو" من خلال عناوين الدواوين التي جاد بها شعراؤها إلا تكريساً لانفصال الشاعر عن واقعه، ومجتمعه، ودعوة منه إلى الإدبار، والتولي وليس تعبيراً -كما كان يرى من قبل- عن واقع طبقة كائنة في صلب المجتمع. ويبقى الميزان التطبيقي الإجرائي والذي ارتضاه لجودة الشعر يتأرجح بين الرؤى التالية:

1- الارتباط بالحياة الاجتماعية.

2- الصياغة الجديدة تتأرجح بين الفصحى، والعامية، واللغة القريبة من الشعب.

3- النضال اليومي..

وكلها قضايا إلزامية، جهد المذهب الماركسي للتخلص منها، وجعلها أموراً نابعة تلقائياً من ذاتية الشاعر، غير مفروضة عليه من خارج دائرته الذاتية. ولم ينحصر نشاط دعاة المذهب الماركسي في التطبيق على الشعر، بل وجدوا في الرواية ميداناً خصباً، يوظفون فيه أدواتهم الإجرائية، خاصة وأن الرواية العربية شغلت نفسها بالواقع العربي ممثلاً في أدنى طبقاته الاجتماعية، وهي تُصارع الحياة من أجل لقمة العيش، ويسكنها أمل الخروج من ربقة الحاجة والعوز. فانصب اهتمام النقاد على شخصيات الرواية من خلال صراعها اليومي مع الأرض والملاك والتوق إلى حياة أفضل. وقد قدم "نجيب محفوظ" و"توفيق الحكيم" و"إحسان عبد القدوس" و"يوسف إدريس" و"عبد الرحمن الشرقاوي" وغيرهم المادة الخام مفعمة بالحياة العربية في صدامها مع الملاك والمستعمر، ومع الطبقة البرجوازية الناشئة. إلا أن وقفات دعاة القراءة الماركسية لم تتجاوز الإطار الاجتماعي للكشف عن دلالاته المختلفة، وظل مقياس الجودة في كل عمل هو تطور الشخصية في صراعها اليومي من حال إلى حال: "فنمو البطل المطرد، ومدى اعتماده على الشعب، هو أساس لنجاح العمل الأدبي، وتفوقه عند الناقد. وآية ذلك امتياز "قصة حب" "ليوسف إدريس" عن "في بيتنا رجل" "لإحسان عبد القدوس" أو"الشوارع

الخلفية" "لعبد الرحمن الشرقاوي" لم يكن إلا شعبية بطلها، وشعوره بالدور في المقاومة" (41).

ولم يأخذ "مقياس الجودة" في اعتباره المعمار الفني، وهو يضع نصب عينيه المرامي الاجتماعية فقط: "أما الاهتمام بالبناء الفني فقد ظل ناقصاً لا يربو على ملاحظات عامة حول كيفية استخدام الحوار، أو تسيير الشخصيات، وبناء الأحداث" (42). يخلص "شايف عكاشة" بعد استعراض صفحات النقد الماركسي للرواية والمسرح إلى النتيجة التالية: "وعلى الرغم من كثرة ترديدهم لعبارات، العناية بالصياغة الفنية في الأعمال الأدبية، إلا أن تعصبهم للمضمون الاجتماعي كان دائماً هو المعيار الأساسي في تفسير خصائص العمل الأدبي، ولعل السر في هذا أن النقد القائم على المنهج الماركسي، يتجه -بطبيعته- إلى ما هو خارج العمل الأدبي (إلى التركيب الاقتصادي للمجتمع) ولا شك في أن هذا الحكم القائم على الشرح الميكانيكي للعمل الأدبي هو الذي أثبت عقم المنهج الماركسي في مواجهته للأعمال الأدبية" (43) والذي لم يتجاوز عتبة الشرح، والتفسير، والحكم، شأنه في ذلك شأن القراءة التاريخية في الأخذ بالأحكام الجاهزة والجازمة على كل الظواهر المدروسة دون استقصاء واف، يستنفد متطلبات الدرس الأدبي وِفق ما يقتضيه الروح العلمي للبحث* ً.. ذلك ما حاولت القراءة النفسية تداركه.

8- نقد القراءة الاجتماعية:

لقد بسطت القراءة الاجتماعية ظلالها على تُخوم واسعة من المعرفة، فانضوت تحتها مقولات مختلفة اتخذت الإطار الفلسفي المشبع

* يُدرس الصنيع الأدبي في علاقته الجدلية بالبنى الفوقية والتحتية من خلال مفاهيم الصراع الطبقي
- اعتبار الصنيع الأدبي تعبيراً عن رؤية العالم من وجهة نظر الطبقة المنتجة له.
- تجاوز -سيرة المؤلف- إلى وضع الصنيع الأدبي في إطار المركب الاجتماعي وشرح محتواه للكشف عن حركة الواقع في تطوره.
- الاعتراف بوجود تباين بين الموقف الفلسفي ورؤية الفنان للعالم الذي يبدعه.
- استحالة الفصل بين الشكل والمضمون لأنهما متعلقان بالظروف التاريخية والاجتماعية.
- مقياس "الصحة" هو"عكس" مشهد من مشاهد المرحلة التاريخية بكاملها ويكون الصنيع الأدبي مهماً بقدر ما يُدرك في ذاته ويُفسر مباشرة بفكر الطبقات الاجتماعية المختلفة (44).

بالأديولوجي منطلقاًلها، سرعان ما انشطرت إلى تفريعات، تحاور الأدب بعامة والنص بخاصة، وفي منظورها الواقع القائم، تقرأه بأدوات لا تمت إليه بصلة، حتى وإن وعدت بالاهتمام بالجانب الفني، الذي سرعان ما تتناساه وهي تلهث وراء إحقاق فرضية هنا وإثبات رأي هناك، فكانتلها هنات أثقلت كاهلها وعجلت بوأدها.

1.8- الفكر واقع:

إن الأرضية الاجتماعية التي يحفل بها الواقع المادي هي التي تحبُل بالفكر، فيختمر فيها التصور المبدئي الأولى، ثم ينبثق من الأرض إلى الوجود، مجسماً في انبعاثه صورة الفكر في تجريده واستقطابه أحوال الموجودات منَ حوله، فيفسر تجاورها، وتنافرها، وصراعها من أجل تحولٍ ما، قد يكون في نهاية الأمر تحول الأطر التي أنشأته، بل أنشأت مادته الأولى. إن في مثل هذا التصور قتل لأشواق الروح وقصر للنظر على (الأرض) وحجب السماء، شأن الحيوان المقصور على منابت كَلئَه، ومنابع ريه فحسب. وتتُبع القراءة الاجتماعيةلهذا الفهم جعلها تتغاضى عن محاولات الانفلات التي تكتنزها النصوص حتى في حديثها عن صراع أو إنتاج. وقد تجعل مظاهر القلق في كتابة ما تفسيراً تُؤوله على نحو لغرضها المُبيت سلفاً.

إن تصيد الفكر الواقع، حمل القراءة الاجتماعية على الشرح (الميكانيكي) الجاهز الذي ينتهي حتماً بحكم ليس في مصلحة الأدب والأدبية، ذلك ما أعطى القراءة الاجتماعية وتيرة واحدة لا تخطئها الأذن في كل الكتابات على مسافة زمنية معتبرة.

2.8- جبرية الواقع:

لا تنبت المعرفة إلا من الواقع، إنها وليدة النشاط العملي، تتولد عن حركة اليد، والعمل مصدرها الأول والأخير. فلا مجال إذن لحدس، أو تدبر، أو تأمل، كل ما في الأمر أن الواقع الذي يرتبط به الإنسان يطعمه، ويسقيه، وينتج له معرفته وهو يتفاعل معه.

إن مثل هذه الفكرة قصرت القراءة الاجتماعية على تتبع النشاطات

العملية في النصوص الأدبية، فكلما كان النص حافلاً بالحديث عن العمال والطبقات البروليتارية كان جديراً بأن يدرس، لأنه يحمل مادة معرفية تتولد عن كشف العلاقات القائمة بين النشاط والفرد من جهة، وعن ذلك كله بالمجموع. ولهذا السبب نبذت القراءة الاجتماعية الكتابات الذاتية الحافلة بالخيال والتأمل ووسمتها بالهذر وتضييع الجهد، وحكمت على جيل، يجرب ألواناً من الكتابات بالمروق عن سلطة الالتزام.. وجعلت مقياسها الأول للجودة: معاشرة النص للطبقات المحرومة المناضلة..

وبالرغم من محاولات تدارك الخطل، إلا أن النية لا تكفي حين تصدر عن أديب في حديث صحفي، ويتناساها وهو يقلب صفحات عمل أدبي ما.

3.8- الأدب وسيلة:

وسعت القراءة الاجتماعية من جهة أخرى إلى ربط الأدب بوظيفة تكون بمثابة المفعل له، والحافز إليه، فكان الأدب من هذه الوجهة في خدمة المجتمع والواقع، وكل إبداع فيه إنما غرضه الأول والأخير إبراز سمة من سمات الواقع وتشريحها ودرسها، فتكون مادته المتشكلة من وراء هذه الغاية، وثيقة اجتماعية أخرى تنضاف إلى جملة الملاحظات السياسية، والاقتصادية، والثقافية، وكأن معاناة الأدباء ينتهي مخاضها إلى نتائج تقريرية باهتة عن حالة من حالات الفرد وسط جماعته في محاولة لخرق حجب المستقبل الذي يبشر به كل إصلاح وتتغنى به الأديولوجيات.

إن قصر الأدب على الوسيلة يحول الاهتمام عن صميم الأدبية ويتغاضى عن النسج والخيال، بل يتحول ذلك إلى مظهر من مظاهر القلق الذي يسكن الجماعة وهي في أطوار تحولاتها. ومن هنا غدا كل جديد لا يكتنز شيئاً لذاته أولاً وأخيراً، بل تنفلت منه جدته إلى تأويل إديولوجي، يعزز المقولات ويكسبها سلطة الجبر، وهي تسري على أقلام المبدعين.

4.8- الصراع مقوم أول:

إن الفكرة القائمة على مفاهيم الصراع الطبقي كانت قد فسرت التاريخ قبلاً، وجعلت كل تحول فيه إنما ينشأ عن تناقضات تسكن الواقع، فتفضي به إلى حركة تحول الكم إلى كيف، ما دامت كل حالة تكتنز

في ذاتها عامل انحلالها إلى حالة أخرى أكثر نقاء. وذلك الاندساس الكامن في الطبقات، يدفع الحركة إلى اطراد مستمر، يتشكل عنه التاريخ.

ولابد للتطور الذي يشهده الأدب أن لا يند عن هذا التفسير، فيكون تعارض أشكال الأدب وأنواعه عاملاً حاسماً في تطوره. وربما كان هذا الفهم قريباً من التفسير الماركسي السالف، إلا أن القراءة الاجتماعية لم تر فيه إلا اتخام النص الأدبي بالحديث عن الصراع بين طبقات المجتمع فكانت عين الأديب عيناً (زجاجية) تراقب ذلك عن بعد، وتترصده ثم تعرضه عرضاً لا يخلو من دفء رفضه للواقع، وإلا لكان ملاحظاً، حيادياً، بارد التقرير.

5.8- مقولة الالتزام:

"كل أدب لابد وأن يكون ملتزماً بالقوة". إنها مقولة يمكن قراءتها وقراءة ما تحتها، حين تفضي بنا إلى نوعين من الالتزام الأول: فكري، إديولوجي، قومي، ديني، عرقي، والثاني فني أدبي، فإن كان من نصيب أديب متمرس أعطى للفكرة حقها وأسدى للصنيع الأدبي حقه، فكان اتزان المبنى آية على اتزانه هو، وجاء عمله تحفة فنية، ومعرفية رزينة. وقد استطاع بعض كتاب الغرب، وبعض روائيي العرب المسك بهذه الفضيلة دون أن (يمضغوا) مقولة الالتزام.

إلا أن القراءة الاجتماعية، لم تأخذ إلا بالشق الأول من مفهوم الالتزام، وقصرته على الأديويولجي والقومي والديني، وراحت تسوق صورها خدمة لما آمنت به، وعملت على إرسائه فكراً واعتقاداً.. ولم يفتها في أحايين كثيرة التنبيه إلى الشق الثاني: الالتزام الفني. والملفت حقاً أن الكتابة العربية وهي تنحو المنحى الاجتماعي لم تهمل أبداً جماليات الأسلوب، وحسن العرض، وصفاء اللغة. بل ربما تلبست بحس رومنسي لا يخطئه الذوق. إلا أن القراءة تغافلت عنه، وهي تركض وراء مبتغاها المبيت سلفاً، وكأنها تجزئ الأعمال فلا تلتفت إلى أشكالها وهي تغترف من مضامينها.

6.8- واحدية الناتج:

لم تكتب القراءة الاجتماعية إلا نصاً واحداً، بطرق شتى يتلون فيها المضمون ولا يتحول.

وتلك صفة تعترض سبيل قراءة القراءة حين يعلُق في مذاقها طعم البيان السياسي الذي تدور فيه الألفاظ مدارات خاصة بها، وكأنها تنتمي إلى حقل دلالي يبتعد كثيراً عن ماء اللغة الأدبية.

لقد توقفت القراءة الاجتماعية عند الإطار الواحد ولم تتعداه بل تكررت في صور وأشكال تغيب فيها معالم القارئ وتتلاشى أدواته وذاته، وكأن كل القراء إنما هم نسخ عن قارئ أول.

7.8- عتبة الشرح والحكم:

حتى وإن تشبعت القراءة الاجتماعية بعدة غزيرة أفرزتها الواقعية، وصبتها على الأدب، فأحاطت به من جميع أقطابه إلا أنها لم تتجاوز عتبة الشرح الذي ينزلق على سطح العمل يتصيد فيه مبتغاه ثم ينتهي سريعاً إلى الحكم. ما دام مقياس الجودة: احتفال النص بالصورة الواقعية. فابتُليت القراءة الاجتماعية بآفة سحب الأحكام الجاهزة على النصوص...

هوامش:

1- محمد النويهي: ثقافة الناقد الأدبي. مكتبة الخانجي ط 1969 2بيروت. ص70.
2- م. س. ص: 30.
3- م. س. ص: 30.
4- انظر محمد مفيد الشوباشي: الأدب ومذاهبه الهيئة العامة للنشر والتاليف 1970 ص157.
5- دني هويسمان: علم الجمال. ت. ظافر الحسن م. عويدات ط21975. ص63.
6- م. س. ص:66. 7- م. س. ص:69.
8- بلنسكي: الممارسة النقدية ت فؤاد مرعي دار الحداثة ط 1982 بيروت ص23.
9- محمد مفيد الشوباشي: م. س. ص:165.
10- دني هويسمان: م. س. ص:75.
11- محمد مفيد الشوباشي: م. س. ص:214.
12- انظر م. س. ص:144- 145
13- دني هويسمان: م. س. ص:59.
14- انظر عبد المنعم تليمة. مقدمة في نظرية الأدب دار العودة ط 21979 ص: 9-10 ومحمد مفيد الشوباشي: م. س. ص:154- 155.
15- محمد مفيد الشوباشي: م. س. ص:215.
16- انظر عبد الهادي الجوهري: علم الاجتماع نشاته وتطوره. مكتبة نهضة الشرق (د ت) القاهرة ص128.
17- محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال. دار المعرفة الجامعية الاسكندرية 1986 ص206- 207.
18- انظر محمد مفيد الشوباشي: م. س. ص:121.
19- محمد علي أبوريان: م. س. ص:181.
20- م. س. ص:184.
21- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1978 ص201.
22- م. س. ص:201.
23- انظر محمد مفيد الشوباشي: م. س. ص:130.
24- انظر عبد الرحمن بدوي: فن الشعر لأرسطو الفصل: 25.
25- طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة م. س. ص:42.
26- محمد برادة: مقدمة الترجمة (درجة الصفر للكتابة). الشركة المغربية للناشرين المتحدين ط21985. الرباط ص: 12.

27- أورده صلاح أفضل: م. س. ص:229.
28- صلاح فضل: م. س. ص:240.
29- انظر ارنست فيشر: ضرورة الفن ص: 128- 131. أورده صلاح فضل: م. س. ص:241.
30- Action poetique N 52 paris 1974 .32 أورده صلاح فضل م. س. ص:83- 84.
31- انظر شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 185 ث43.
32- انظر محمود أمين العالم: معارك فكرية. دار الهلال 1970. مصر. ص394.
33- محمود أمين العالم: في الثقافة والثورة. دار الفكر الجديد (دت) مصر. ص54.
34- أمير اسكندر: حوار مع اليسار الأوربي المعاصر. كتاب الهلال. ع 231/ 1970 ص: 238.
35- محمود أمين العالم: م. س. ص:46- 47.
36- م. س. ص:45.
37- انظر أحمد كمال الدين علي يوسف: الأدب والمجتمع. الدار القومية للنشر (دت) مصر ص: 81.
38- محمد مفيد الشوباشي م. س. ص:166.
40- محمود أمين العالم: م. س. ص:112.
41- شايف عكاشة: م. س. ص:63.
42- م. س. ص:64.
43- م. س. ص:68.
44- كارلوني وفللو: م. س. ص:114- 115.

الفصل الرابع:
القراءة النفسية

1-تمهيد:

من البديهي اليوم التسليم أنّ كل "قراءة" تستند إلى أصول معرفية تؤسّسها نظرة فلسفية، تستقطب جميع التصورات للكون الفكري عن القارئ، وتحدد أدواتها الإجرائية عند مواجهة النّص، من خلال فعل يتجاوز الشّرح، والتفسير، والتأثير، إلى الاستنطاق الخفي لمكنون النص والزيادة عليه قصد كشف ما لا يقوله. وتقف الخلفية المعرفية كحيثيّة حيّة تمدّ القارئ بفيض "التوجيهات" العملية في رحلته داخل عوالم النصّ المتشعبة. فإذا كانت القراءة التاريخية قد أحالته على الأحداث وتراكماتها، وأوقفته القراءة الاجتماعية على الواقع بتناقضاته، فإن القراءة النّفسية حاولت أن تدرك جانباً فوتته القراءتان، ولم توله الاهتمام اللائق به، فضربت محاطّها عند "المؤلف" تتملاه من زوايا ثلاث:

1) شخصية (سيرته الذاتية).

2) عملية الإبداع.

3) دراسة االعمل لأدبي.

حتى وإن كانت الأولى والثانة تقعان خارج محيط النّص والنقد الأدبي، فإنّ الأخيرة استنطاق للنّص تنتهي تحرياته إلى الزاويتين الأوليين

فتثري عناصر الشخصية، وتشرح قواعد الخلق الأدبي، فتنغلق الدائرة من خارج النص وإليه.

ترى الدراسات النقدية أن الالتفاتة الحقة إلى المبدع، والبحث عن مكونات شخصيته ومحاولة إعادة تركيب صورته، ترجع إلى "سانت بيف"، الذي سعى جاهداً للتخلص من إغواء المطلق* ومن النقد البياني، والذي فضل عليه النقد الصحفي في بحثه الدؤوب عن "صور" المؤلفين وتقديمها إلى القراء جاهزة، جذابة، فأنشأ سلسلة من المقالات باسم "صور" ثم أحاديث الاثنين وأحاديث الاثنين الجديدة ** . والتي بلورت منهجه تدريجياً وألبسته مسحة نفسية واعتبر بذلك: "ممهد الطريق أمام نقد المطابقة المنصرف إلى اكتشاف النفس وتصديرها"(1) فتكون الانطلاقة من خارج النفس يجمع النوادر ويبحث عن الأصول وظروف النشأة، المنشأه، والسيرة الأدبية، حتى تكتمل معالم الصورة شيئاً فشيئاً وتتضح قسماتها فهو: "لا يريد أن يكون مؤرخاً يسرد الحوادث وفقاً لتتابع تواريخها بل "نحاتاً" يضع التماثيل، وهو لا يريد فقط أن يضع السيرة النّفسية "لكل كاتب، لكنه يطمح إلى "تركيب" صورة هذا الكاتب الذي يدرسه. وهكذا فإن التحريات التي تتمتع بصفة المستندات وملكات التحليل تكفي للنقد: فعليه أيضاً كي يجد الوحدة التركيبية للصورة، أن يستخدم موهبته وحرصه كشاعر. والنقد إذا فهم على هذا النحو (خلق وابتكار)"(2).

لقد تعمق "سانت بيف" معارف عصره من تاريخية وعلمية، وهو يجمع المواد الكثيرة عن المؤلف لا ليكشف عن علاقة الأديب بالمجتمع وحسب، بل يتجاوزها إلى معرفة: "الأديب فرداً في أخص حالاته النّفسية. أما هذه المعلومات فهي التي تقدم الفردية الحيّة، غير مجردة، وتضع الأديب على قدميه في واقعية تامة ومفصلة من كل جوانبه بالأرض"(3).

* هذا النقد الذي يفرض متذرعاً بالموضوعية مقاييس سابقة للاختيار ومطلقة تسهل عملية التقسيم الأدبي. هذا المنهج ليس فقط على هذا الأساس مذهباً اعتقادياً.. بل إنه مذهب مطلق لأن الناقد ينقد بكبرياء استناداً إلى أحكام إلزامية مطلقة غير قابلة للكسر. كارلوس وفللو. تطور النقد الأدبي.. ص23.

** لاحظ الشبه بين عناوين طه حسين وسانت بيف (حديث الأربعاء).

ويغدو غرض سانت بيف الأخير من عمليات الاستقصاء والبحث ليس تسطيراً للسير الذاتية التاريخية، بقدر ما يصرف همه إلى كشف من نوع آخر، يتسلط على الفرد من خلال الأثر فيتلمس معالمه النّفسية، ليركب حالة من حالاته يجسدها النص ويتميز بها. فتكون الصورة في خاتمة المطاف حكماً على الكاتب من خلال ما كتب، وليس حكماً على الأثر من خلال الكاتب إنه لا يبحث في النص الأدبي التعبير عن المجتمع، وإنما يبحث عن الفردية بأعلى ما لديها من تميّز، يبحث التعبير عن مزاج، عن حالة نفسية، إنه يعمل مسبراً للنفوس، ولذلك تهمه الحالة النّفسية وتهمه الموهبة، وكل أحكامه على كتاب هي أحكام على كاتب" (4). فالهمّ أبعد ما يكون عن تاريخية كرونولوجية تتبع آثار الفرد فتسطرها خطوة خطوة وخلجة خلجة، بل مرماه يتجاوز التاريخية وحدودها إلى ما عبّر عنه صراحة بقوله: "إن ما أفعله هو من نوع التاريخ الطبيعي الأدبي.. آمل أن تستطيع كل هذه الدراسات الأدبية يوماً أن تؤدي خدمة في تصنيف الأفكار" (5). فهو لا يفصل بين الأدب والإنتاج الأدبي والفرد، بل لا يستطيع تذوق أثرها بعيداً عن معارف منشئه. إنّه يعتقد جازماً:

"أن هذه الثمرة من تلك الشجرة، وإن الدّرس الأدبي يقود حتماً للدّرس الأخلاقي" (6).

لقد تشكلت معالم المنهج عند "سانت بيف" من خلال بحثه الدؤوب عن المواجهة الفردية وعمّا يميّزها انطلاقاً من الأثر الأدبي، وما ينم عنه. وتحديد الموهبة، تحديد لصاحبها، تتوضح قسماته في ثنايا ما يكتب، لا من معطيات الوقائع الحياتية اليومية التي تشكل تاريخاً مستقلاً قد يساعد على كشف بعض جوانب الشخصية. بقدر ما يخفي أشياء أخرى لا ترشّح إلاّ من ثنايا السطور. إن رسم "صورة" وفق هذا المنهج تلقي الضوء على "ديمومة" حيّة على المستوى الإبداعي تتوازى مع مفاهيم السيرة الذاتية والتي تستند إلى التأريخية السطحية وقد تتقاطع معها. لكنها تغوص بعيداً عنها في أغوار سيرة نفسية لا يعريها التاريخ، وقد يتغافل عنها ولا تبلغها أدواته ويفصح عنها الأثر الأدبي في كثير من المواقف. إنّه تحقيق للأنا المبدعة التي اختارت الكتابة لتحقيق وجودها

الفعلي(7).

لم يكن "سانت بيف" وحيداً في مضمار البحث عن ذاتية الأديب، بل شاركه لفيف الرومنتيقيين بزعامة "كولردج" (Colleridje) والذي أصدر كتابه "السيرة الأدبية" سنة 1817م والذي عدّه النقاد "إنجيل النقد الحديث". فسقط الحاجز الفاصل بين الأدب وعلم النفس وأضحت دراسة الأدب حقلاً مشتركاً بين النقاد وعلماء النفس، خاصة وأن هذا الأخير شرع في إثارة قضايا جديدة لم يعهدها النقد من قبل، تتصل بجوهر الأدب في لحظاته الأولى بدءاً باختماره في أغوار النفس إلى صدوره في شكل ما، توجهه قوى متعددة لا يمكن البحث عنها في خارجه، بل تستنبط من صميمه.

لم تتوقف الدراسة عند حدود الأدب والأديب لدى "سانت بيف"، عند حدود الأدب والأديب، ولكنها في سعيها نحو تأكيد الفردية والموهبة أنتجت أدباً ثانياً على هامش الأول يدعى "السيرة الأدبية" أو التاريخ الطبيعي للأفكار، يتحاشى الحكم التقييمي، ويركن إلى تسجيل الواقع وتصنيفها لأنه لا يُدين المؤلف، بل يرسم "صورة" له(8). فهو من هذه الناحية لا يعطي تقنية "الاستنتاج" العلمية كبير شأن، لأنّه يدرك جيداً أن استنتاج أخلاق الفرد وطبائعه -بطريقة رياضية- من المعلومات المسجّلة، سبيل غير مؤتمن النتائج، وذلك لوجود عوامل غير متوقعة لا يمكن رصدها، وتوقعها، بل تتسم بالفجاءة، وتندرج ضمن عالم أسرار النفس، وهو أمر يحتّم على الناقد أن يتسلّح بالحدس واللّباقة لتجاوز السّطح الراكد للسيرة الحياتية إلى أغوارِ تفتّقها القراءة الجادة البصيرة. ومن هذا عُزي نجاح "سانت بيف" إلى قدرة نفاذه إلى الأغوار والأسرار أكثر مما عُزي إلى طريقته العلمية، فهو صاحب طريقة لا تتقيد بمذهب معين(9). بل إنّه: "يعبّر عن ذاته من خلال فكر الآخرين ومواهبهم"(10).

وتتجلى معالم "الطريقة" لدى "سانت بيف" واضحة من خلال آثار المذاهب التي انتهت إليه أو التي عاصرها من اجتماعية، وفردية، وورومنسية، وواقعية، وعلمية، وحدسية، وتاريخية، وتحليلية، وحكم،

وانطباع، وتأثيرية، فهي جميعها تتفصد من خلال بحوثه واستقصاءاته، تتنفس على التوالي من خلال حدسه ولباقته القرائية، لا يقف عندها وقفة المتمذهب بقدر ما يقف عندها لاستعمال أداة ثم يمضي إلى شأنه مع المؤلف ينقب عن غيرها في ثنايا الاستكشاف. ذلك ما جعله نهاية الأمر يخلص النقد من الدغماتية الأرسطية. ويفتح باباً للقراءة المتفتحة المنتفعة بالمجالات كلها في سياق واحد. وامتيازه الأخير –والذي يعدّ به فاتحة لنقد جديدة– ما قرره "ستانلي هايمن" من أنّ:

"له الامتياز النادر بأنّه أرهص ولخص في ذاته كل أشكال النقد تقريباً التي ستتفتح بعده" (11) وتبقى مهمة الناقد عنده أولاً وأخيراً: "أن يقرأ فَيَفْهَمَ، فيحبّ، فيُقدّر، ثم يسهل للآخرين ما قرأه وما فهمه وما أحبه" (12).

إنّ انفتاح "طريقة" "سانت بيف" على المعرفة المتاحة في عصره، أتاح للبحث في شخصية الأديب منعطفات شتّى، تصدّرها علم النّفس، فأثار حولها جملة من الأسئلة، تتصل بعلاقة الأديب بفنّه ومادته الخام، والسبيل الذي يلج منها إليها، ومدى تواصله معها تأثراً وتأثيراً، وطبيعة ذلك التواصل: أقسريّ هو، أم اختياري يأتيه الفنان وقت ما شاء؟ أم أن هناك دواعي خافية يعجز هو عن إدراك كنهها؟. ويبقى على علم النّفس مهمة الكشف عنها. ثم ما شأن تأثر المتلقي بصنيع الأديب؟ وهل هو من قبيل تأثر صاحبها بالوسط الخارجي والعالم الداخلي المعتمل فيه؟ أم أن العلاقة من لون خاص تجعل القارئ منفصلاً مستقلاً عن الباث؟..

لقد حاول "فرويد" وهو يقرأ (كراديفا) "ليانسن" (Jenssen)، و"ليونار دافنشي"، و"دوستوينسكي"، و"شكسبير"، أن يتجاوز المقولات التي تُحيل الإبداع على الوعي والإلهام أو الواقع الاجتماعي الصرف، أو العقل، إلى مُكوّن ماثل وراء كل عمل يبعثه اللاشعور الشخصي ويُغذيه، فيكون مصدراً حقيقياً للإبداع وللكشف عن حقيقة المؤلف في نفس الوقت لأنّ "الإبداع" في جوهره ليس إلاّ تنفيساً عن الصراع الذي يسكن الشخصية، ووراء تفاعل آلياته المتعددة: من قمع (Supression)، وكبت (Repression)، وتسامٍ (Sublimation)، وتبرير،

وقلب (Converssion)، وتقهقر. وهي تُفضي جميعها إلى أنواع شتى من السلوك، قد يكون أرفعها شأناً -فيما يخصّنا- التّسامي الذي: "يؤدي إلى إظهار عبقرية وامتياز في الفن أو في العلم"(13).

ويظل "فرويد" معترفاً بعجز التحليل النفسي عن إدراك طبيعة الإبداع الفنّي لأنها:

"بعيدة عن متناولنا بواسطة التحليل النفسي"(14). بيد أن التحليل النفسي لا يسعفنا إلاّ في إدراك مظاهر الإبداع وحدوده(15) ذلك أن الإبداع الفني من خلال آلية القلب إنّما هو: "تعبير عن رغبة، وهذه الرغبة لم تجد تلبيةلها في عالم الأشياء المحسوسة فانصرفت عنه إلى عالم الوهم والخيال"(16). إنّه استعاضة متسامية عن غرض أدنى بغرض أسمى يخفي في ثناياه حقيقة الفنان، التي عجزت السيرة الذاتية عن إدراكها من قبل.

إنّ ما يشفع "لفرويد" والتحليل النفسي للأدب، ويؤكد مصداقيته: البحث عن كوامن اللاشعور والأحلام. ما نطقت به رواية "يانسن" (كراديفا) في وقت مبكر كان كاتبها يجهل مؤلفات "فرويد" الذي أُثر عنه أنّه كان يرد اكتشاف "اللاشعور" إلى الشعراء والفلاسفة قبله، وأن ميزته الوحيدة في إنشاء المنهج الكفيل بدراسته واستغلاله في القراءة النفسية للأدب والفن(17).

فقراءة شخصيات العمل الأدبي، هي في واقع الأمر قراءة لشخصية المؤلف، تنزاح عنهم من خلال الظلال والمواقف إلى شخصه هو، فتُعريه أمام التحليل النفسي. والكُتاب: "حين يجعلون الأبطال الذين أبدعتهم مُخيّلتهم يحلمون، يتقيدون بالتجربة اليومية التي تدلّ على أن تفكير الناس وانفعاليتهم، يستمران في الأحلام ولا يكونلهم من هدف غير أن يصوّروا من خلال أحلام أبطالهم حالاتهم النفسية"(18).

لم يلتزم تلامذة "فرويد" بالكشف عن مظاهر الإبداع -كما قرره "فرويد" من قبل- بل سارعوا إلى الكشف عن حقيقة الإبداع، ومن ثم توالت كتابات "أرنست جونز"، و"هانز ساكس"، و"أتو رانك"، و"بريل"، و"شارل بودوان"، و"أتوفينكل"، وغيرهم في هذا المضمار

أكثر جرأة ومضاء فتجاوزت حقل الرواية الذي راده "فرويد" إلى عوالم الشعر الغامضة، وتلبّست بالطابع الطبّي فأضحى الهاجس الأول: تصيّد أعراض المرض في الآثار الأدبية. وقد يُعلن الواحد منهم -صراحة- أنّه لا يرغب في تحليل الفن بقدر ما يُشخّص "فبودلير" عند "رونيه لا فورج" ليس إلاّ: "إنساناً مريضاً، ضحيّة للحياة بين آخرين كثيرين مثله. فهو صورة لحشد جَمٍ ممن يُسيء الناس فهمهم" (19).

وقد ينفتح تلميذ آخر على آفاق واسعة، فيغادر الدائرة المرضية إلى عوالم خارجية تعيد للتحليل النفسي طبيعته الأدبية وتنحّي عنه السّمة الاكلينيكية الضيقة، شأن "شارل مورون" حين ربط التجربة الأدبية بثلاثة دوائر متماوجة متداخلة تتفاعل فيما بينها أخذاً وعطاء، لتشكّل في نهاية الأمر أسس التجربة الأدبية، وتحدّد طبيعتها، وخصوصيتها، فهو يعين الوسط الاجتماعي وتاريخه للدائرة الأولى، تسكنها دائرة ثانية لشخصية المؤلف وتاريخها أي: الشخصية اللاواعية المبدعة، ثم دائرة ثالثة تخالط الدائرتين للّغة وتاريخها..

وتشكل الدوائر الثلاثة في فكر "شارل مورون" مشروع النقد الواسع، والذي يحتل فيه التحليل النفسي جزءاً مهماً دون أن يطغى على غيره من حقول المشروع الكلي. فلا يُقصد لذاته، ويُكتفي به لأنّه لا يُقدم إلاّ صورة واحدية الزاوية عن التجربة الأدبية التي تشمل الفرد وتتعداه إلى واقعه ولغته وتاريخه. ذلك ما جعل "مورون" يُصرّ على أن حالة الإبداع ليست دائماً لا واعية. بل هي واعية واقعة تحت مختلف "الرقابات" وكل استنتاج قائم على حصاد اللاوعي يمكن ردّه.(20).

كما سجّل المنشقون عن المدرسة الفرويدية فتحاً في مجالات أخرى- في إطار التحليل النفسي- بدءاً من "ألفرد أدلر" الذي عارض "فرويد" في تأكيده على الجنس كعامل أولي وأخير في بعث العبقرية. إلاّ أنّه وقف عند عقبة اللاوعي وسوّاه بالوعي حتى لا فرق بينهما عنده. فالناس يحتفظون بنظرتهم للحياة التي خطّتها الطفولة، حتى وإن تغيرت تعبيراتهم عنها وهم راشدون. أمّا "يونغ" فقد كان أبعد أثراً في النقاد بمقولة "اللاشعور الجمعي" فاللاوعي الفردي يتشكل أساساً من الوعي

بمكوناته في إطار الشعور العادي، ولكنها تخفت تدريجياً مع الوقت وتتراكم في زوايا النفس لترسم خلفية اللاوعي الشخصي.

أمّا الجديد عند "يونغ": فاللاوعي الجمعي لم يكن وعياً في يوم من الأيام، ولم يكتسب فردياً، بل وُجد في إطار اجتماعي يتوارثه منذ أبد الدهر البعيد. لذلك فهو واحد عند جميع الناس يستمد منه الشعراء والكتاب مادة الصورة والتخييل، وقد تنشط نماذجه عندما يتعرض الواقع لضغط من الضغوط، أو رقابة، فتزدحم آثاره في كل شعر ونبوءة كنوع من الإحالة على نمط معروف لدى الجميع تُغني الإشارة إليه عن الإفصاح عنه.

ومن هذا المنطلق، يُقسم "يونغ" الأعمال الأدبية إلى قسمين: قسم يتحكم فيه اللاوعي الفردي، فيكون الأثر الأدبي من خلاله إفصاحاً عن مكنون نفسي تجاه مثير خارجي انفعالي، مادته الحياة بما رحبُت، تُشحن عناصرها بموقف الفنان منها. فيكون الأثر الأدبي واعياً في ظاهره، يقدم تجربتها، تُنسَجُ خيوطها على خلفية غير واعية تُؤثثها بصور يسهل ردّها إلى آليات القمع، والكبت، والتسامي، والقلب، وغيرها... وقسم يتجاوز تلك الحدود لأن الأثر الأدبي يكون فيه أشبه شيء "بالرؤيا" أو "النبوءة" تتخطى عناصره حدود الفرد إلى مُشكّلات غريبة عنه: تخلق عوالم شتى، تسكنها عناصر لا تُدرَك ماهيتها بعينٍ الوعي الشاخصة، بل تُحال على الوعي الجمعي لأنّها لا تخضع لمقاييس العرف السائد. فهي أصعب إدراكاً وفهماً، وقد عدد "يونغ" أمثلة لها: (كراعي هرمز) "لدانتي"، والجزء الثاني من (فاوست) "لجوته"، و(شعر) "وليام بليك". (21).

2- القراءة النفسية العَرَبيّة القديمة:

حفلت كتب "الأدب" القديمة بإشارات وأخبار تنحو منحى نفسياً في توكيدها على دواعي الإبداع من جهة بواعثها الكامنة في أغوار النفس، وعلى "المُهيئات" الواعية المصاحبة لعملية الإبداع قصد الإجادة والصناعة، وعلى "كيفيات" استدراج المتلقي "وتهيئته" نفسياً لتقبل

الصنيع الأدبي، والانفعال له، والتأثر به. وتخطّت الإشارات حقل الشعر إلى النثر والخطابة، وسيقت جملة لأنها مما يُوصي به الفنانون بعضهم بعضاً. إلا أنّها جاءت في سياقات عامة، ولم تنتظم في خيط واحد يسمح لنا بوصفها جملة على أنّها منهجاً نفسياً تعرض لعملية الخلق أولاً، والاستعدادات المحفزة عليها ثانياً، وتأثيرها في الجمهور ثالثاً، وفقَ التصور الحديث للمنهج النفسي في خطواته القرائية المسطورة اليوم.

إنّ "منهجية" تجميع هذه "الإشارات" تخرج عن نطاق بحثنا، إلاّ أنّ استعراضنا السريع لها، يكشف عن جذور متجذرة في الفكر النقدي العربي، وإن تطعيم القراءة النفسية العربية "بالأدوات" الغربية إثراء لها، تستمد منه خطوات المنهج العلمي في العرض والتخصّص، بعدما كانت لمحات وفلذات تستوقف الناقد ساعة ثم يمضي لِغيرها، فذلك سرّ تناثرها في بطون المؤلفات العديدة على تطاول القرون.

لقد تفطن الشعراء القدامى إلى أثر العوامل الداخلية والخارجية، وفعلها في النفس، وبعثها للحاسة المبدعة فيهم. فأوقفوا دواعي القول عليها إذا حضرت. فهذا "أرطأة بن سهيّة"، يسأله "عبد الملك بن مروان": "أتقول الشعر اليوم؟ فقال: والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أرغب، وإنّما يجيء الشعر عند إحداهن"(22) وكلّها بواعث تتوزع داخلياً وخارجياً فتكون بواعث لإثارة جملة من التوترات النفسية، تُترجم فَوَرَانها إبداعاً يتناسب و شدّة المثير مداً وجزراً، بل وتتناسب من جهة أخرى بفن خاص من فنون القول الشعري. وذلك ما نلمحه جلياً عند الشاعر "دعبل بن علي الخزاعي" في قوله: "من أراد المديح فبالرّغبة، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء، ومن أراد التشبيب، فبالشوق والعشق، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطاء"(22). فصاغ لكل غرض شعري صورة وجدانية تعتمل به وتصبّ في قناته وتعين عليه.

والملاحظ أن أصحاب هذه "الإشارات" النفسية من خاصة أهل الإبداع، وليسو من النقاد، وهي عين إشارة "فرويد" الذي عُزي إليه اكتشاف اللاشعور، فردّه إلى الشعراء قبله. فهم أدرى بالمحفزات التي تنشط في ذواتهم، فتمدهم بالقدرة على الخلق، حتى وإن كان وصفهم لها

"خارجياً" يتوقف عند المثير وطبيعته ولا يتجاوزه إلى تفكيك عملية الخلق.

وهذا "أبو تمام" (الشاعر) يوصي "البحتري" (الشاعر) فيقول: "واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإنّ الشهوة نعم المعين"(24) وكأن الشاعر المدرب فطن لميكانزم مهم في عملية الخلق، فحدد ذريعتها الأساسية "الشهوة" شهوة التفوق في الصناعة الشعرية. إذا يُتوسّل بها ابتداء قولَ الشعر، ثم يتذرعها لإجادة نظمه. فإذا تحقّقت الرّغبة فيه، تحقق تباعاً لها مبدأ الجودة والتفوق. وذلك ما حدا ببعض النقاد إلى تعليل "ضعف" الرّثاء ووصفه بأصغر الشعر: "لأنّه لا يعمل رغبة ولا رهبة"(25).

لقد حاول النقاد "منهجة" تلك "الإشارات" التي كشف عنها الشعراء ابتداء، فشققوا فيها الحديث على شكل وصايا حفلت بها مؤلفاتهم من مواطن شتى -أو استقلت بها- "فأبو هلال العسكري" في (الصناعتين): يخاطب المبدع شارحاً جملة من "المهيئات" تسهل عليه إدراك بغيته في فن الصناعة: "واعمله ما دمت في شباب نشاطك، فإذا غشيَك الفتور وتخوّنك الملال فامسك، فإن الكثير مع المَلال قليل، والنفيس مع الضجر خسيس، والخواطر كالينابيع يُسقى منها شيء بعد شيء، فتجد حاجتك من الريّ وتنال إربك مع المنفعة، فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها وقلّ عندك غَناؤها"(26). وهي حركات نفسية في تفاعلها مع الفكرة، يُخشى عليها التكلّف والمعاودة، ويرضى لها التهيؤ عند صفاء الحاسة وقابليتها للأخذ والعطاء، وذلك ما يُفسّر عملية الإبداع على أنها "صناعة" عند "أبي هلال العسكري" تؤخذ برفق وصبر وحديث "بشر بن المعتمر" في صحيفته قريب الشبه من قول "أبي هلال" في التأكيد على الترفق والمُلاينة فهو يطلب من "الأديب" عين المَطلب في قوله: "خُذ من نفسك ساعة فراغك وفراغ بالك وإجابتها إياك. فإن قلبك تلك الساعة أكرم جوهراً، وأشرق حساً، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكل عين وغرّة من لفظ شريف، ومعنى بديع، وأعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالجدّ،

والمجاهدة، وبالتكلف، والمعاندة" (27).

فإنشاء القول، مسألة متعسّرة إذا داخلتها المغالبة والإرهاق، وكلّما صفت النفس صفا الصنيع وجاء وقد رقت حواشيه، وأن المكابدة لا تورث إلاّ خطلاً: "فإن أنت ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع، فلا تجعل ولا تضجر ودعه بياض يومك، أو سواد ليلك، وعاوده عند نشاط فراغ بالك فإنّك لا تعدم الإجابة والمواتاة" (28). إنّها –إذن– عملية واعية يقظة تراقب الذات المبدعة في حالة عطائها وتراقب الصنيع في ثوبه الفني في آن واحد. إنّه ذات الموقف الذي أعلن عنه "شارل مورون" لاحقاً حين أعلن في وجه التحليل النفسي: "أن كلمات نص أدبي ما، وفي الأغلب الأعم من الحالات، تُكتب جميعها تحت الرّقابة الإرادية الكاملة"(29). ولكنه لا يُهمل الجانب اللاواعي الكامن وراء الصور والرموز اللغوية. ولهذا السبب يُقصر مهمة التحليل النفسي على الكشف عن جانب اللاواعي فحسب.

ويلتفت النقاد القدامى إلى "الجمهور" فيُحلونه مقاماً خطيراً في عملية الإبداع فهو حاضر ماثل في خلد المبدع لا تزول صورته ولا تتحوّل. بل هو "جمهور" متشدّد لا يرضى بالدني، بل يجب استدراجه من حيث لا يدري للغرض الرئيس في فنّ القول، وتُتَلمس نقاطه الحساسة ليسهُل قياده، ويَسلُسَ أمره و "ابن قتيبة" من رواد الفكرة، فهو يُعَلل بناء القصيدة العربية على هذا الأساس، حين التفت إلى الاستهلال بالبكاء على الأطلال ثم الانتقال إلى وصف الرّحالة والنسيب وكل ذلك: "ليُميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي إصغاء الأسماع. لأنّ التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإجاب الحقوق..."(30). وقد تابعه "حازم القرطاجني" في هذا المنحى حين جعل للاستهلال أياً كان غرضه مرتبة خطيرة في فنّ القول فهو: "الطليعة الدالة على ما بعدها. المُنزّلة من القصيدة منزلة الوجه، والغرّة تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً، ونشاطاً

لتلقي ما بعدها. إن كان بنسبة من ذلك، وربما غطّت بحسنها على كثير من التخوّن الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليّها" (31). ثم أنّ النظرة العجلى لقضية "الجمهور" في النقد العربي القديم يُلفت انتباهنا إلى ما تدعو إليه القراءة الحداثية في مقولات "جمالية التلقي" والتي تفرض أفقاً للانتظار يقف فيه "الجمهور" المتلقي انتظاراً للصنيع الأدبي. فتكون مهمة المبدع –أثناء عملية الإبداع– تصور ذلك الجمهور النموذجي أو قارئاً منه ينوب عنه... لقد لبث هاجس المتلقي في أطوار الشعر العربي منذ الجاهلية إلى يوم يقُضّ مضجع المُبدع ويُؤرقّه، ويسكن وحدته وخُلوته، ويفرض عليه سلطة "ذوقية" يخضع لها الشاعر خضوعاً لا واعياً، فيُعالجه بحذر شديد.

3- القراءة النفسية العربية الحديثة:

لم يعرف خيط "اللفتات النفسية" انقطاعاً في القراءة العربية في أطوارها المختلفة من تفسير، وتأثير في مطلع هذا القرن وإن كانت في بعض وجوهها تطويراً نوعياً لما وقع في كتب الأوائل، غير أنّها أخذت طابعاً أعمق في استنطاق مكنون النصّ والتعرف على حقيقته الفارقة، والتي تُميّزه في إطار الفن عن غيره من الفنون، وكان الشعر ميدانها الرّحب الذي تضطرب فيه وتتنوع من خلال فهم الشعراء والنقاد و "الرّافعي" الناقد يُوفقنا على "الرّافعي" الشاعر من زاوية النظر إلى حقيقة الشعر فيكون معناه: "معنى لما تشعر به النّفس، فهو من خواطر القلب إذا أفاض عليه الحسّ من نوره وانعكس على الخيال، فانطبعت فيه معاني الأشياء كما تنطبع الصورة في المرآة، وهو من بَعدُ كالحلم يخلق في المخيّلة مما يصل إلى الأعين، ويتأدى إلى الآذان مالا يكون قد وصل وتأدى" (32). فهو نتاج عملية باطنية يبدأ منشؤها من الحسّ وسرعان ما تتحول إلى أغوار النفس على شكل خواطر تنطبع على الخيال، بل هو كالحلم يخلق في المخيّلة جنس ما تلتقطه الحواس غير أنّه مغاير له كلّ المغايرة ومختلف عنه كلّ الاختلاف.

أما "المويلحي" فيجد فيه صورة الإلهام العُلوي فهو: "مسحة عُلوية

من الجمال والبهاء العاطفي تظهر عليها عند صفاء النفس، وخلوّها من شوائب الأكدار.. ولما كان كذلك لا ينتابها إلاّ حيناً ظننته شيئاً طارئاً عليها من الخارج"(33). فإن كان "الرّافعي" قد ردّه إلى عاملين: خارجي منافذه الحواس أولاً، وباطني ثانياً، فإن "المويلحي" يجعل "الخارج" ضرباً من التّوهم فقط نتخيّله ظناً، وهو ليس كذلك. بل باطن النّفس منشؤه أولاً وأخيراً ساعة صفاء وعطاء. وفي ذلك كلّه صدى لوصايا "بشر بن المعتمر" و"أبي تمام" و"حازم القرطاجني" وغيرهم.

ولم تتحدّد النظرة النفسية المتلفعة بثوب العلمية إلاّ مع "المازني" من خلال مقولة "المثير والاستجابة" التي استقاها من علم النّفس الاكلينيكي، فغدت عنده المفسر الأول لكل فن حاصل، على أنّه توليد (قسري) لنوع من الرّدود المسجلة عند عامة النّاس وعند الشعراء والفنانين خاصة. وكلّ: "مؤثر قوي يثير في المرء حركات تتعلق بها المدارك في صورة عاطفية، أو انفعال نفسي لا يزال يبغي مخرجاً، ويتلمّس مُتنفساً حتى يصيبه"(34).

وتكون المسألة واحدة عند عامة النّاس في هذه الدرجة، ثم تبدأ في التخصّص كلّما صادفت لوناً منهم: "فإذا كان المرء من أواسط النّاس العاديين كان ذلك حسبه للترجمة عن عواطفه وانفعالاته، وصار قصاراه أن يبكي إذا حزن، وأن يضحك إذا فرح، وأن يثور، ويتوعد إذا غضب، حتى تفنى العاطفة نفسها ثم يثوب إلى نفسه"(35). وهذه حال السّواد الأعظم من النّاس ولكن: "دقيق الشعور لا يكفيه هذا المتنفس لأنّه أحسّ من غيره بما تطلع عليه نفسه من الظواهر، وأعمق مع دقّة الحسّ شعوراً. وليس يخفى أنّ دقّة الإحساس وعمق الشعور يُطيلان أجل العاطفة وإذا استولت عليه عاطفة لم تزل تجيش وتضطرم حتى تقرر وتنتظم، ثم تتحول فكرةً قاهرةً تظل تجاذبه وتُدافعه حتى يُنفسَ عنها بما يناسبها"(36). وتلك سمة أخرى لميكانزمات التعويض الفرويدية يسوقها "المازني" وقد احتاط لها فجعلها عند دقيقي الشعور منشأ للإبداع أو وسيلة "لاستفراغ" الطاقة المشحونة في صدورهم، فهم ليسوا بدعاً من الناس. إلاّ أنّلهم قابلية من زاوية "فرط الشعور وحساسيتهم

تجعلهم يسلكون مبدأ التعويض أو القلب لاستفراغ الشحنات المكبوتة في نفوسهم في أطر لهم فيها دربة ومهارة. غير أن المسألة ليست تفسيراً للإبداع، بقدر ما هي وصف لبعض ظواهره، تقف عند حدود الملاحظة ولا تلج عوالم الصنيع الأدبي فتفسّر كنه صدوره على هذا النحو دون غيره من الأشكال. بل إنّ عودة المثير مرّة أخرى على –نفس الوتيرة والشدّة– قمين بأن يُعيد إنجاز نفس الصنيع في صور مكرورة حسب منطق الاستثارة والاستجابة، بل يمكن التنبؤ به وقياسه. وذلك ما لم يشهده الشعراء في حياتهم إطلاقاً بله النقاد.

إنّ (تلقّف) المقولات النفسية وعدم هضم محتواها وتحديد أبعادها وخطواتها ميزة أساسية في القراءة النفسية العربية. إذ سرعان ما تتناهى الفكرة عند ناقد يسارع إلى استغلالها تحت آفة تعميم الحكم وسحبه على سبيل التعميم العلمي على كافة مجالات الإبداع وقصر إنجازاته على مقولاتها دفعة واحدة. "فالعقاد"الذي تابع "كولردج" و"سانت بيف" في رسم "الصور" لا يتابع "سانت بيف" في سعة الثقافة واستغلال المناهج المختلفة لتشكيل عناصر "الصورة" من خارج النص وداخله، بل يقصد الغرض (ابن الرومي. حياته في شعره) بعدما يقرر أن كتب الأخبار لم تقدم ما يشفي الغليل وأنّه: "على ما جاء في ديوانه نعتمد في تصحيح الأخبار المسطورة، وتكميلها على وجه نستوفي به الترجمة جهد المستطاع"(37).

"فيسجن" نفسه في دائرة علم النفس بمقولاته المرضية المختلفة، فيتحوّل البحث إلى رسم (صورة) "باثولوجية"، يكون الجانب الجسماني فيها إدانة للجانب النفسي، فيتقاصر غرض "العقاد" عن غرض "سانت بيف" في كتابة السيرة الأدبية، حتى وإن كان تصريحه (استيفاء للترجمة) جهد المستطاع.

إنّ السيرة الأدبية كما أرادها "سانت بيف"، سيرة نفسية تغذيها مشارب عدّة من الواقع التاريخي، والبيئي، والاجتماعي، والفزيولوجي، وغيرها، يستجمعها الناقد لرسم صورة "حقيقية" قائمة على وقائع متضافرة، يحتل فيها العامل النفسي حيزاً قميناً بفائدته، ولا يكون

"بغية" في حدّ ذاته، وذلك ما صنع عبقرية "سانت بيف" وتفرّده. بل ذلك ما قرّره "شارل مورون" -فيما بعد- من داخل أسوار التحليل النفسي.

وتتراجع حدود البحث، ويضيق حقله عند "العقاد"، فلا يكاد يتجاوز "الديوان" إذ: "يُعوضنا... من ذلك النقص الكبير بخاصة فريدة فيه ليست في غيره من الشعراء: هي مراقبته الشديدة لنفسه وتسجيل واقع حياته في شعره" (38). وهو تبرير آخر للاكتفاء بما قدم الشاعر في شعره، وتجاوزاً للأخبار التي صنع منها "العقاد" (صورة) جسمانية للشاعر لا وجود لها في شعره، فديوانه إذن: (كنّاشة الرّقابة أعدّها ليحصي فيها كلّ ما يحصيه الرّقيب لحسيب" (39). وتلك قناعة أورثت "العقاد" كثيراً من المتاعب في قراءته للديوان استعان عليها بالصورة الفزيولوجية التي صاغها من الأخبار، وعاد يقدمها ذريعة لتأويل كثير من معاني الشعر تلبّست في أحايين كثيرة بالتعسّف والتجاوز: " كان ابن الرومي صغير الرّأس مستديراً أعلاه، أبيض الوجه يخالط لونه شحوب في بعض الأحيان وتغير، ساهم النظرة، باد عليه وجوم وحيرة. وكان نحيلاً بين العصبية في نحوله أقرب إلى الطول، أو طويلاً غير مفرط. كث اللّحية، أصلع بادر إلى الصلع، والشيب في شبابه وأدركته الشيخوخة الباكرة فاعتلّ جسمه، وضعف نظره وسمعه. لم يكن قط قوي البنية في شباب ولا شيخوخة ولكنه كان يحسّ بالقوة اليسيرة بعد الحين كما يحسّ غيره العلل والسّقام، فكان إذا مشى اختلج في مشيته ولاح للناظر كأنه يدور على نفسه أو يُغربل لاختلال أعصابه واضطراب أعضائه..." (40). وانطلاقاً من هذه الصورة المنسوجة على خلفية نفسية ينتهي "العقاد" سريعاً إلى الحكم الجازم، وكأنّ العناصر التي ساقها في الملامح الجسدية يقينية القطع تُخوّل له أن يقول: "وكل ما تعلمه عن نحافته وتقزز حسّه... قرائن لا تخطئ فيها الدلالة الجازمة على اختلال الأعصاب. بل لا تُخطئ فيها الدلالة على نوع الاختلال والشذوذ" (41). إذن فالرّجل من النوع: "الذي يستحضر الخوف، ويُكثر التوجس، ويختلق الأوهام" (42). ثم يغدو استحضار الخوف والتوجس و -

التوهم عند "العقاد- مبعثاً آخر لعلّه كمينة في "ابن الرّومي" وقد حفلت بها الأخبار، وجعلتها عنواناً لشخصه، يتلقّفها المحلل ليجعل منها سبباً رئيسياً في تداعي الأفكار. فهو يقرّر أولاً أنّ الطيرة الشّديدة عند "ابن الرومي": "عارض من عوارض الشيخوخة، وأنّه أفرط فيها بعدما ابتلي بالآلام والأحزان، وساورته المخاوف من كل جانب، وقل حوله المواسي والرفيق"(43) فمنشؤها -عنده- مرضي وإن كانت غريزية فيه، بل يعود "العقاد" فيجعلها طبيعية يشاركه فيها معظم من هم في سنّه وحاله، حتى وإن لم تجعل منهم شعراء وفنانين.

هذه الطيرة المحفوفة بالمخاوف والهواجس تخلق عند "ابن الرّومي" -وحده- حالة يتقارب فيها الجنون والعبقرية، وهو ما يفسر انتقال الشاعر من معنى إلى آخر في لمحة بصر، وكأنّه يعجز عن كبح جماح المخيّلة، فتنفلت منه المعاني المتداعية وتنطرح في شعره خالقة نوعاً من الغموض والإبهام. ولا يفوت "العقاد" أن يجد لذلك مبرراً يلتقطه من حياة المجانين أنفسهم حتى يجعل من الجنون والعبقرية وجهين لعملة واحدة فمن:

"الحالات التي تتقارب فيها العبقرية بالجنون، فيثب العبقري في لمحة عين من معنى إلى شبيهه، أو نقيضه ويصل بين القطبين البعيدين بسلسلة من التشبيهات، والمتناقضات دقيقة الحلقات لا يتبيّنها الناظر إلا بعد التّوضيح والجهد الجهيد في التنبيه لمداخله، وتعقّب أوصالها... وتسمع المجنون يتكلم فإذا هو يخلط ويأتي المفارقات ولكنه في داخل ذهنه يجمع بينها بمناسبات تقرّب منها ما نأى وتؤلّف ما تبعثر"(44).

فالمجنون ينغلق في عالمه الخاص، وإن كان يجد لما يقوله منطقاً خاصاً به لا يتأتى لعاقل إدراكه. أما العبقري فينفتح على جهد القارئ من خلال ضبابية الغموض المنسوج على منطق عاقل واعٍ لما يقول. وليس حال "ابن الرّومي" كذلك فهو يستنفذ المعنى ويستهلكه حتى لا يدع لغيره منفذاً إليه، وتلك طبيعة فيه وفي فنّه، يتتبع المعنى ويلاحقه من وجوهه المختلفة بوعي لا يمكن ردّه إلى حاجة جنونية، ولا يمكن "تهذيب" الجنون بعدها بشيء من العبقرية، خاصة وأن "ابن الرّومي" -عند

"العقاد" – واقع تحت سلطة قهرية لأنّه:

"وُلد مقضياً عليه بالفشل، وعاش في زمن لا رحمة فيه لمثله، ووجب أن يُترك لقضائه يصنع مالا حيلة في دفعه" (45).

إن قراءة "العقاد" لابن الرّومي" أرادت أن تكون (نفسية) لرسم (صورة) حيّة لشاعر قدمت أخباره عنه إشارات ميّزته عن غيره من الشّعراء، فكان (فريسة) سهلة لكل من حاول "تجريب" مقولات علم النّفس، ليس لفهم الرّجل وخط ترجمته الفنية بل للحكم عليه مريضاً، وجَعل ذلك المرض علّة لفنّه وتفوّقه فيه.. ولو لجأ "العقاد" إلى منهج "سانت بيف" أو "شارل مورون" لاستطاع أن يرسم لوحة نابضة بالحياة عن "ابن الرومي"، لا تتوقّف بنا عند أحكام جازمة مبنية على ظن بل تتخطاه إلى رسم الحياة الأدبية لعصر كامل. وأمثلة ذلك كثيرة لا يحدّها حصر. "فأبو الفرج الأصبهاني" كان وسخاً قذراً، لم يغسل له ثوب منذ أن فصّله إلى أن قطّعه، وأنّه كان كذلك في نفسه ونعله، كما وصفه "ياقوت الحموي" في (معجم الأدباء)، ولم يمنعه ذلك من أن يكون في عصره: "السّمع والبصر، روى وصوّر وألّف. وكتابه (الأغاني) وحده يعدُل مكتبة بأجمعها"(46). ويأبى "العقاد" أخيراً إلاَّ أن يردّ عبقرية "ابن الرّومي" إلى عوامل خارجية لا حيلة للشاعر إزاءها.

أ– الأصول اليونانية: من خلال (عبادته) للحياة، وحب الطبيعة، والتقاط الصور والأشكال، وتشخيص المعاني، وتقديم الجمال على الخير. ولو قسمنا الشعر الجاهلي والإسلامي على هذه المقاييس لرددناه –في معظمه– إلى أصول يونانية. ثم إن العبقرية توريث.

ب– الطيرة: وإن كانت شائعة في ذلك العصر، ميزة له إلاّ أنّها عند "ابن الرّومي" منشأ كل إبداع ومسلك كل تفوق..

فهو في كل ذلك: "يجعل حب الطبيعة، وإحياءها على هذا الشّكل من سمات العبقرية اليونانية أي أنّها سمة وراثية، ولكنه نسي أنّ تأنيث

الطبيعة لدى "ابن الرّومي" كان قد فسّرها في موضع آخر (من كتابه) بأنها ناتجة عن اضطراب في أعصاب الشاعر هيّجت وشائجه جميعاً أي أنها سمة مرضية"(47).

*

لقد شاءت القراءة النّفسية العربية لنفسها، أن تكون قراءة إكلينيكية، تتخذ النّص وثيقة إدانة، وتكشف عن أدواء مرضية تتلبّس الشاعر في أطوار حياته، فتكون سبباً في نضوج عبقريته وفقاً لمبدأ التعويض الفرويدي، غير أن تحويل فرضيات التحليل النّفسي إلى أداء إجراء يشُوبُه -غالباً- كثير من التعسّف في قصر مفهوم شعري على لون مرض معيّن استناداً إلى التأويل والاستنتاجات السريعة، التي كثيراً ما تتحول إلى أحكام جزمية يتناقلها الدارسون فيما بعد.

لقد رأى "العقاد" أن "أبا نواس" "نرجسي" ثم قدم الآفات التي تتجمع تحت هذا النّعت فكانت:

أ- الاشتهاء الذاتي والتوثيق الذاتي.

ب- لازمة التّلبيس والتّشخيص.

ج- لازمة العرض.

د- لازمة الارتداد.

كون النرجسي في عشقه لذاته: "وإيثارهلها إلى حد يعجز عن إقامة علاقات سويّة بالآخرين والامتثال لمقتضيات الواقع. فالعالم بأسره لا قيمة له ولا وزن بقدر ما يُحقق له من مطالب ورغبات"(48). ولم يكن "أبو نواس" بعيداً عن هذا الوصف. لذا حاول "العقاد" أن يستخرج من شعره ما يؤكد به كلّ عاهة من هذه العاهات، والتي تكون في جملتها عقدة النرجسية. فأضحت عند "العقاد" وسائل لتفسير أطوار حياة الشاعر فهي:

"تُفسر كل عادة من عادات "الحسن بن هانئ" الفاعل والمنفعل، وتفسر غرامه بالنّساء وكل ما عُرف عنه من الشذوذات الجنسية، وتُفسر ولعه بالعرض، والعلانية، واستهتاره بسوء القالة"(49).

ولا ينسى "العقاد" وهو يحلل نفسية "أبي نواس" أن يُذكرنا أن هدفه لا يرمي إلى ترجمة الشاعر -كما كان الشأن مع "ابن الرومي"- ولا إلى نقد شعره وأن دراسته: "لا تمس وقائع الترجمة أو شواهد هذا الأدب والشعر إلاّ بما فيها من الإبانة عن طبيعته والإعانة في تفسيرها واستطلاع كوامنها"(50). وحتى وإن اختلف الغرض، يظل "العقاد" على طريقته الأولى. لا يأخذ بمقولات التحليل النّفسي، وإن وظّفها، يتجاوزها إلى شيء من عنده، يحاور به النّصوص ويستخلص منها ما بيّنه سلفاً. فهو يريد أن يكون "أبا نواس" مريضاً نفسياً، ولهذا الغرض يفتح بحثه على كلّ إشارة من شأنها أن تُدين هذا الأخير، وتُزّج به في خانة المعتوهين، وقد قدّمت النرجسية بمفاهيمها المختلفة فراغاً واسعاً يُطل منه على تذبذب سلوكات الشاعر وتناقضاتها طوراً بعد طور. وانتهاء بزهده الأخير كلون من التسامي بعدما استنفدَ طاقات الجسد، وفورة الغريزة.

إن تجاوز "العقاد" للنرجسية، من حيث هي إطار لفهم نفسية أبي نواس أخرجه عن حدود المنهج الذي سطره سلفاً، فأضاف إليه عقدة أديب وعقدة النقص والتسامي، وجسّد من خلاله كل آليات الدفاع الفرويدية دفعة واحدة، حتى غدا المنهج "انتقائياً" لا يقف عند حد معلوم، بل يتخير من حقل التحليل النّفسي ما يلائمه ويواتيه، وكأن شخصية "أبي نواس" من السعة والشمول، ما يجعلها نموذجاً فريداً لتحقيق أدوات التحليل النفسي كلّها أو جلها.

إن طابع الانتقاء، والتحول خلال المناهج، سمة بيّنة في القراءات العربية لا تخصّ الحقل النفسي وحده، وإنّما تتعداه إلى سائر الألوان القرائية. فهو يوحي من طرف خفي أن هؤلاء القراء، مثقفون يتعجلون تحويل ما يقرأون إلى إجراءات جريئة تتعدد وجوهها بتعدد مشارب القوم. فلا تلتزم رصانة البحث وصرامة المنهج. بل تلجأ إلى تعدد الثقافة وإغراءات العرض. وأسلوب "طه حسين" مع "المتنبي" شاهد جلي على تجاوز التحرز العلمي إلى الاستنتاجات "الظّنية" التي سرعان ما تنتهي إلى أحكام جازمة عنده، أو عند أتباعه.

إنّها ميزة مرحلة خطرة بُني عليها الفكر النقدي العربي، وتأسست عليها القراءة العربية. "فالعقاد" -مثلاً- في انتقائيته، قد جرّه هذا الموقف إلى: "أخطاء منهجية كثيرة جعلته يعجز عن فهم عميق "لأبي نواس"، لأن الدراسة النفسية للأدباء لا تتقدم أساساً إلاّ بالتزام منهج واحد، والانضواء تحت مدرسة محددة، ومحاولة تطويرها. أما "العقاد" فيظهر في بعض الصفحات محللاً نفسانياً، يردّ على النفسانيين جميعاً، ويحاول أن يخرج برأي توفيقي بين آرائهم، حتى وإن أدى إلى تعارض منهجي. وهو يظهر في صفحات أخرى* عالماً بوظائف الأعضاء يشرح دور الغدد، وعملية التوالد، الخ** وكان من الممكن أن يستغني عن ذلك كلّه، لو أنّه حدد هدفه وحصر جهوده في محاولة فهم نفسية "أبي نواس" انطلاقاً من شعره وأخباره مستعيناً بأسس علم النفس التحليلي سواء التزام منهج "فرويد" أو أحد تلامذته" (51).

وتأخذ الدّعوة إلى تطبيق منهج التحليل النّفسي عند "النويهي" طابعاً (انفعالياً) في حملته على كتب تاريخ الأدب، وعلى أحكامها الإلزامية التعميمية، ثم انصرافه إلى وجوب التسلّح بالمناهج العلمية الحديثة في دراسة الأدب والأدباء، ويصدّر دعوته تلك بوجوب الإلمام بحقائق علوم الأحياء والدراسات النفسية (52) وفهم شعر "ابن الرّومي" فهما حقاً لا يتأتى لك إلاّ إذا أنت: "ألمت بقدر من حقائق علوم الأحياء والدراسات النفسانية.. فباقي كتابي محاولة لإثباته"(53).

وتوسيع ثقافة ا لناقد وتطعيمها بالمعارف المتكاملة، دعوة قديمة ترددت على ألسنة كثير من النقاد، فقد اقترح "أمين الخولي" تدريس "مقدمة في علم النفس"، وعمل "أحمد أمين" و"محمد خلف الله" تخطيطاً للموضوع الجديد (صلة علم النفس بالأدب) وقاما بتدريسه ابتداء من سنة 1938 (54). وقد وسع "خلف الله" دائرة اهتمامه إلى مراعاة روح العصر، والتوجه إلى المنهج العلمي، وضرورة الأخذ بالمعارف الإنسانية، ولا سيما علم النفس، والمطالبة بميل الفكر إلى المعرفة أكثر من

---

* ينظر صفحات 49/ 55 الحسن بن هانئ العقاد.

** ينظر صفحات 55/68 الحسن بن هانئ العقاد.

الذوق (55) وكأنّه يدعو إلى منهج متكامل يستند إلى التحليل النفسي مما حدا بـ"عز الدين إسماعيل" وهو يصف كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده) إلى القول: "يُعد هذا الكتاب أول محاولة مثمرة لشرح العلاقة بين الأدب وعلم النفس على أسس موضوعية، وربما سمُح لي هنا أن أقرر، أن كتابي هذا (التفسير النفسي للأدب) امتداداً للمنهج العلمي الذي اتبعه "خلف الله" لفهم الأدب في ضوء المعرفة بالحقائق النفسية"(56).

"فالنويهي" يقرر ابتداء أن "ابن الرومي"، حالة "مرضية" ومعنى ذلك أن: "المؤثرات العظمى التي جعلته كما كان لم تكن عصره، ولا بلدته، ولا بيئته، ولا تربيته، ولا نوع التعليم الذي أصابه، ولا غير هذا من عوامل البيئة. إنما أغلبها مؤثرات جسمانية، وما أحسبنا مخطئين إذا قلنا إن كل شيء في جسمه كان مضطرباً جهازه العصبي كان مضطرباً وجهازه الجنسي كذلك، وجهازه الغدّي أيضاً، فلا غرو إن كان عقله أيضاً مختلاً"(57) ويمكننا نحن اعتبار هذه الفقرة، التي تصدرت بحثه عن "ابن الرومي" ملخصاً له. فكل ما جاء بعدها في فصول الكتاب تدليل على صدق هذه الفروض، يتحايل عليه الباحث من وجهه من الوجوه حتى ينتهي التأويل على عتبة عاهة من العاهات. فإذا كان "العقاد" قد رسم (صورة) جسمانية تفضي به إلى صورة نفسية. فإنّ "النويهي" مهّد بحثه بمقدمات مطولة في علم وظائف الأعضاء والغدد مستعيناً بالرّسوم والصور، حتى إذا رسّخ في أذهاننا أدوارها يسوق لنا "فأر" الاختبار، ويكون النموذج -التعيس- الذي يستوفي جملة العلل والأدواء هو "ابن الرّومي"، فيُدخله المخبر، بعدما يعزله -بجرة قلم- عن عصره، وبلدته، وبيئته، وتربيته ونوع التعليم وعوامل البيئة الأخرى، ويُجرده من سائر التأثيرات الخارجية ولا يُبقي عليه إلاّ صورة الاعتدال والخلخلة الناتجة عن اضطراب وظائف الأعضاء والغدد.. عندها سيسهُل ردّ كل علّة إلى حرمان ما. وكل إبداع إلى لون من التعويض والإشباع فلا يُحقق هذا النموذج لنفسه من المتعة إلا ما يحققه من خلال الوهم والحلم. وكل إشارة إلى العالم الخارجي وأشيائه، إنما يجوز تأويلها لتغدو نهايةَ

المطاف، حالة نفسية يحكمها الشذوذ أو الجنون، أو اللبيدو، ولا يتورّع "النويهي" من اتخاذ الشاعر نموذجاً مخبرياً فلو: "درسه العلماء لوجدوا فيه مثلاً من خير الأمثلة التي يستطيعون أن يستشهدوا بها على ما يقرّرون من اقتراب العبقرية بالجنون"(58).

ويتلخص المنهج الذي ارتضاه النويهي لنفسه –على هذا الأساس– في تفسير عبقرية "ابن الرّومي" في زاويتين: "الأولى مرضية (باثولوجية) انطلاقاً من علم الأمراض العقلية، والثانية بعقدة الفشل الناتج عن عدم تحقيق الرّغبات وتعارضها مع الواقع. أي: مبدأ التعويض الفرويدي. لذلك سارع إلى وصمه بالفشل في حياته، بل وفي كل حياة فرجلٌ: "تلك حالته الجسمانية، وتلك اختلالاته المتراكبة وذلك مزاجه وخلقه، وذلك شذوذ أطواره وغرابة سلوكه، ما كان يستطيع أن ينجح لا في عصره ولا في عصرنا ولا في أي عصر آخر"(59).

ويوسع النويهي قليلاً في حقل البحث مع "أبي نواس" حين يجعله وليد عاملين اثنين:

1) مؤثرات العصر المختلفة.

2) ظروف تكوين الفرد الخاصة.

ثم يتوقف عند عقده "أوديب" على أنها: "السبب الرئيسي الذي تولّدت عنه جميع علله النفسية أو عقده بمعنى أصح"(60). فلا يرى في الخمر عنده إلاّ: "تعويض جنسي عن النساء، وتعويض عاطفي عن الأم، وتحقيق للنزوع الفاسق، وإشباع للارتداد الطفولي، ومشجع على الشطط والتمادي" (61). ثم يُتابع "النويهي" تطور الخمر عند "أبي نواس" حتى يبلغ مرحلة التقديس والعبادة، ثم ينعطف الباحث ليتخطى حدود المنهج الذي رسمه لنفسه قبلاً. فيجعل كل إنتاجه وليد كره الذات (المازوخية) فهي المحرك الذي ولّد فيه أشكال السلوك المختلفة: "إن ما يدفعه إلى الانسياق مع هواه في كل فنون الجموح، هو أنه كان فعلاً يضغن على نفسه، ولذلك يصنع بها الصنيع، ويُرهقها ذلك الإرهاق، ويحملها على كل ما عانته من العناء"(62). وكره الذات لا يكون نابعاً من باطن النفس، بقدر ما يكون من صنع الواقع، ومن ظروف النشأة.

خاصة وأن الشاعر عرف أمّاً لاهية من جهة وكونه من كبار مثقفي العصر من جهة أخرى، ولا شك: "أن الرّجل كان يُعاني مشكلة عميقة الأثر في سلوكه وسيرته وشعره معاً، ولكن مشكلته لم تكن ذاتية فردية خالصة، فقد كان يدرك أولاً مغبّة انزلاقه في انحرافات كانت تُشين مكانته في مجتمعه.

وكان يدرك ثانية محنة القلق والمظالم والاضطرابات النازلة من جانب معاصريه ولا سيما فئة المثقفين منهم، ومحنة الانحلال الشائعة في أوساط نافذة في مجتمعه ترافقها ظاهرات متناقضة عجيبة منها الرّياء والنفاق مثلاً" (63). ذلك الموقف المتناقض كفيل بأن يورث الشاعر شيئاً من كره الذات وهو يحمل بين جوانحه طاقات كفيلة لأن تفتح له مراكز الريادة في الثقافة الدينية، والأدبية، والفلسفية. إلاّ أن الواقع يُملي عليه الجنف إلى فئة أخرى تكفر بكل ذلك جملة وتفصيلاً.

4- أزمة القراءة النفسية العربية:

إن وقفتنا مع "العقاد" و"النويهي" لم يكن الغرض منها الموازنة أو المقايسة، ولا استعراض جهود الباحثين في مجال التحليل النفسي بقدر ما كان طلباً للنموذج الذي يغنينا عن الأسماء التي اشتغلت بهذه القراءة وتحمست لها، وقدمت أعمالها تحت عناوين مختلفة، تكشف لنا عن كيفية ملامسة المنهج وكيفية التعامل معه إجرائياً. غير أنّ عدم التمثل الواضح لمقولات علم النفس والتسرع في استخلاص النتائج، وتعميم الأحكام كان آفة كل بحث. كما كان الاهتمام المفرط بالشخصية على حساب النص تحويلاً للأدب عن وجهته وجعله في خدمة فرضيات علم النفس، فهو يغنيه من زاوية تقديم النماذج، ويُفقره من جانب إهمال النّص وعدم البحث عن رموزه الفاعلة فيه ذلك ما دعا د. "مندور" أن يدعوه "قتلاً للأدب". فالنّص لا يختلف في هذه الحالة عن شكوى يقدمها المريض إلى الطبيب المعالج ليكشف من خلالها عن العلل فهي تدين صاحبها، وتقدم عُقدَه جلية أمام الفحص الاكلينيكي، وذلك لا يسمح للتجربة الأدبية بالاستمرار والخلود، بل يتراجع ظلها إلى تسجيل أثر العلل الملتصقة

بصاحبها لا تتعداه إلى غيره من عامة القراء.. لذا يرى "مندور" أن الأدب: "لا يمكن أن نجدّده ونوجهه ونحييه إلاّ بعناصره الداخلية، عناصره الأدبية البحتة.

إنّه لوهم بعيد أن نظن في علم النّفس أو في علم الجمال أو غيرها من العلوم كبير فائدة للأدب"(64). ورأي "مندور" الذي ينفي فائدة علم النّفس وعلم الجمال وغيره جملة، يصدر عن منزع تأثيري يقع تحت طائلة التفسيرية الفرنسية التي سادت بين الحربين، والتي رفضت مصطلح اللاوعي. وظلّ "لانسون" كثيف في رأي "مندور" غير أنه تبرّم مقبول حين يغدو البحث عن ذات معزولة عن عصرها وبيئتها ومكوناتها الخارجية من ثقافة، ودين، وانتماء. وجمال النّص تُغطيه ظلال مرضية باثولوجية تذهب بنضارته وجماله.

وقد عاب "طه حسين" اهتمام النقاد ببعض الأسماء دون غيرها، وحصر الإجراء في أسماء قديمة تتكرر عند هذا الباحث وذلك، وكأن المنهج لا يصلح إلاّ لهؤلاء، فإذا عرضت عليه شخصية (عادية) تقاصر دونها. أو كأنه منهج صيغ لشواذ الناس ومعتوهيهم على وجه الخصوص. أما "مصطفى ناصف"، فقد رأى في التحليل النفسي أداة فعّالة إن هو خرج من الطوق المرضي إلى رحابة المعنى النصي الخبيء، وكان مَدعاة لآليات التأويل الخصبة التي تُوظف بحوث علم النفس في الشعور واللاشعور والوعي واللاوعي وآليات الَدفاع للوصول إلى كوامن المعنى وراء ظاهر النّص، لا في دلالتها على صاحب النّص، بل في ملاحقة الرّمز، فمادة العمل الفني: "لا توجد في تاريخ حياة الشاعر وإنّما تنبُع من العمل ذاته. وهي تتبع منطق اللغة لا منطق العواطف، وكلما تعمقنا أصل العمل الفني في حياة الشاعر بُعدنا عن معناه الذاتي"(65). وذلك لأنّ النّص عند "مصطفى ناصف" لا يعدو أن يكون نظاماً: "لا شخصياً مغلقاً ينطوي على نفسه فقط، وكثير من عناصر العمل الفني يمكن أن تُشرح في ضوء نقد الفن الذي يتجاهل شخصية الفنان"(66).

ولا بأس حينها الاستعانة بالتحليل النفسي الذي يمدّنا بآليات الكشف عن المعنى الشّارد وراء اللفظ والمتلفع بالغموض والذي تتلّبسه

الاستعارات، والمجازات، والكنايات، أو تهيم به التشبيهات بعيداً عن الصور الحسيّة المألوفة إلى غرابة التكوين والاقتران. وقد وقف "حسين مروة" موقف الرّفض الصريح للاتجاه النفسي والذي تُمثله القراءة العربية، بعد جولة له مع "العقاد" و"النويهي" فهو يعلن قائلاً: "نحن فعلاً نرفض الأسس التي يقوم عليها هذا العلم من حيث كونها تُناقض قوانين التطور في الحياة وفي الإنسان... وبذلك أصبح من الجدير بالنقد الأدبي أن يعتمد في نقد الشعر -بوجه عام- البحث عن الجذور الاجتماعية لنفسية الشاعر والقيمة الجمالية وتجرباته الوجدانية"(67).

وقد اعترض "لوسيان غولدمان" على الشروح النفسية للأدب من زوايا ثلاث(68). أولاها: أن التحليل النفسي المزعوم في حقيقته لا يزيد عن تخريجات ذكية لنفسية متخلخلة ابتدعت في معظم الأحوال اعتمادها على الوثائق المكتوبة: مما يجعلها تدور في حلقة مفرغة:

"لأنّ هذا التحليل النفسي للأثر الأدبي ليس إلاّ استنتاجاً من الأثر نفسه"(69)..

وثانيها: أن التحليل النفسي للأدب لا يجاوز إطلاقاً نسبة من الأثر الأدبي، بل يقف عند بعض العناصر الجزئية أو الملامح العامة: "ولما كان الشرح الذي لا ينجح في تفسير نسبة تربو على 50٪ أو 60٪ من العمل الأدبي ليس له قيمة عملية إذ يظل من الممكن تقديم شروح أخرى تُفسر جزءاً من النّص يصل نفس القدر فإن الاكتفاء بمثل هذه النتائج يؤدي إلى فوضى لا حدّلها إذ يصبح من الممكن تلفيق صور مختلفة لنفس الكاتب وبهذا يَصبح معيار الاختيار بين التأويلات المختلفة متوقفاً على ذكاء هذا الناقد أو ذاك دون أسس علمية"(70) وثالثها: "على فرض أن الدراسات النفسية تتمكن من شرح بعض جوانب العمل الأدبي، وكثيراً ما تتمكن من ذلك بالفعل فإن الجوانب أو الخواص ليسلها قيمة أدبية أو جمالية في حدّ ذاتها إذ أن أنجح الشروح السيكولوجية التحليلية لن يقول لنا مطلقاً ماذا يميز هذا العمل الأدبي الرّائع عن كتابات ورسوم المجانين في المستشفيات العقلية"(71).

لقد جسّدت القراءة النفسية العربية اعتراضات "غولدمان" -كلّها-

وأقامت عليها الدليل القاطع من خلال قدرة "العقاد" على الإقناع، والتأويل، ومهارة "النويهي" في الوقوف على بعض أجزاء القول دون أخرى، وتحويله النّص إلى كنّاشة الفحص الإكلينيكي.

هوامش:

1- كارلوني وفيللو: م. س. ص: 30.

2- م. س. ص:34.

3- علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1. 1979 بيروت: ص380.

4- م. س. ص:380.

5- كارلوني وفللو: م. س. ص:36.

-6Christiane Achour Simone rezoug. IBID P115.□

7- انظر أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية 1990 الجزائر. ص: 34.

8- انظر شارل لالو: مبادئ علم الجمال (ت) مصطفى ماهر. داء أحياء الكتب العربية 1959 ص: 31.

9- انظر ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة (ت) إحسان عباس ومحمد يوسف نجم: ص264 11 بيروت 1958.

10- سامي الدّروي: علم النفس والأدب دار المعارف القاهرة 1971: ص229.

11- ستانلي هايمن: م. س. ص:226.

12- م. س. ص:267- 268.

13- علي عبد المعطي محمد: فلسفة الفن دار النهضة العربية 1958 بيروت ص: 83.

14- سجمون فرويد: التحليل النفسي للفن (دافنشي، دستوينسكي (ت) سمير كرم. دار الطليعة بيروت 1975 ص91.

15- م. س. ص:94.

16- جان ستاروبنسكي: النقد والأدب (ت) بدر الدين القاسم. دمشق 1976 ص: 257.

17- م. س. ص:250.

18- سجموند فرويد: الهذيان والأحلام في الفن (ت) جورج طرابيش دار الطليعة بيروت 1980 ص: 7.

19- ستانلي هايمن: م. س. ص:268.

20- انظر أحمد حيدوش: م. س. ص:26.

21- انظر م. س. ص:30.

22- ابن رشيق: العمدة (ت) تحقيق محمد محيي الدين ج1/ 120.

23- م. س. ص: 122/1.

24- حازم القرطاجي: منهاج البلغاء. تونس 1966 ص: 203.

25- ابن رشيق: م. س. ص:1/123.

26- أبو هلال العسكري: الصناعتين.. القاهرة 1971 ص:139.

27- ابن رشيق: م. س. ص:1/212.

28- م. س. ص: 1/214.

-29Chareles Mauron: des metaphors obsedantes au mythe personnel. PARIS 1912 p30.

30- ابن قتيبة: الشعر والشعراء دار إحياء العلوم ط2/ 1986 بيروت ص:31.

31- حازم القرطاجي: م. س. ص:309.

32- الرافعي: ديوان الرافعي. القاهرة 1321هـ ص: 3.

33- مصطفى لطفي المنفلوطي: مختارات المنفلوطي. القاهرة (دت) ص:196.

34- عبد القادر المازني: حصاد الهشيم. 1954 ص:262.

35- م. س. ص: 263.

36- م. س. ص:262- 263.

37- العقاد: ابن الرّومي: حياته وشعره. القاهرة 1963. ص:5.

38- م. س. ص:83- 84.

39- م. س. ص:112-113.

40- م. س. ص:132.

41- م. س. ص:132.

42- م. س. ص:133.

43- م. س. ص:215.

44-م. س. ص:212.

45- م. س. ص:204.

46- شفيق جبري: أبو الفرج الأصبهاني. نوابغ الفكر العربي ع: 10 دار المعارف 1965 ص: 3.

47- أحمد درويش: م. س. ص:101.

48- مصطفى زيور: معجم العلوم الاجتماعية مادة نرجسية.

49- العقاد: الحسن بن هانئ.. دار الهلال (دت) نصر ص: 94.

50- م. س. ص:64.

51- أحمد حيدوش: م. س. ص:123.

52- محمد النويهي: م. س. ص:70.

53- م. س. ص:72.

54- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب دار العودة، دار الثقافة (دت) بيروت ص:14.

55- انظر أحمد حيدوش: م. س. ص:69.

56- عز الدين إسماعيل: م. س. ص:15.

57- محمد النويهي: م. س. ص:128- 129.

58- م. س. ص:135.

59- م. س. ص:145.

60- م. س. ص:188.

61- م. س. ص:188.

62- م. س. ص:185.

63- حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي.. مكتبة المعارف بيروت 1988.

ص: 252.

64- محمد مندور: في الميزان الجديد.. مطبعة النهضة مصر 1973. ص:136.

65- مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي.. دار الأندلس ط2 1981 بيروت ص: 146.

66- م. س. ص:148.

67- حسين مروة: م. س. ص:255- 256.

68- لوسيان غولدمان: الإله الخفي. أورده صلاح فضل. م. س. ص:412.

69- صلاح فضل: م. س. ص:256.

الفصل الخامس:
القراءة النسقية.

1- القراءة السياقية وتغييب النص.
2- جدل السياق والنسق.
3- جدل الواقع والنص.
4- القراءة اللسانياتية.

1- القراءة السياقية وتغييب النص:

إن الإحالة على السّياق (الخارجي) تبيّت الفعل القرائي وتربطه بإنجازات قائمة في هذا الحقل المعرفي أو ذاك، وتجعله تابعاً لها، تُفضي نتائجه إليه، جملة بما يقوّيه ويؤكد فرضياته، ويُنهك النّص في قصره على هذه الوجهة دون الأخرى، فلا يتفتح على العوالم المتداخلة التي نسجت لحمته وسَداه، بل يظل في بوتقة السياق، يدور في حدوده لا يتجاوزها فيضيق الأفق، وتنغلق الدائرة، ولم ينل النّص شيئاً يُجدّد به نسغه واستمراريته، لأن القراءة السياقية قراءة "استنزافية" تمتص كل مكوناته وتُؤولها بحسب توجيهات السياق فلا تُبقي خلفها إلاّ هياكل نخرة جوفاء، تتخطاها إلى غيرها، وقد تكون في بعض الأحايين قراءة "انتقائية" تنزلق على السطح، تتخيّر من النّص ما يخدم غرضَها، فتقف عنده، ثم تتجاوزه إلى نقاط تراها تتجاوب وأدواتها، شأن القراءة النفسية.

لقد أغنت القراءة السياقية حقول المعرفة المتاخمة للأدب، بتسخيرها

النّص تسخيراً مخبرياً، تجرب عليه تحقيقاتها العلمية، فتتقوى، وتزداد شراهة، وتتخطى أحكامها ميدانها الفعلي لتصبح أحكاماً أدبية، يرزح تحت نيرها النقد الأدبي، فتُكبّله، وتثقل كاهله بحمل من الأحكام الغريبة عنه، تتوارثها الكتابات لتجعل منها أسساً نقدية تؤول إليها أذواق الناس، وتتشكل منها معارفهم المتعلقة بالأدب.

إن الانطباع المباشر الذي يُخلّفه النّص في نفس المتلقي كما عرفه الجاهلي، صورة فطرية "نقية" لذلك اللقاء بين النص وقارئه، دون أن يحول بينهما حائل معرفي، يحشر تصوراته بين النص والذائقة، وسرعان ما يفعل النص فعله الخلاق في إثارة الانطباع الفطري الأولي، والذي قد يبحث لنفسه عن مبررات تكشف له عن سر ذلك التحول عند المتلقي أثناء سماعه النص، أو عند استحضاره له. وما عَتّمَت هذه الصورة أن اعتراها التشويش وعلتها الضبابية، لما غدا المتلقي يمثل جهاز استقبال ضُبطَت أزراره على التقاط موجات معيّنة دون أخرى، فهو إما تاريخي، وإما اجتماعي، وإما نفسي... تُغربل حاسته التقاط هذا اللون دون الآخر، ولا يصدر عنها إلاّ هذا اللون من المعرفة، فتنخزل ألوان النّص إلى لون أحادي الذبذبة –وقد كان طيفاً مشبعاً بالألوان من قبل– يشغل حيّز النّص شكلاً ومضموناً. فينتهي أمر اللغة إلى شفرة أحادية الدلالة، لا يفك عقدتها إلاّ هذا العلم أو ذاك.

لقد سعى لفيف من النقاد العرب إلى "فضح" هذه القراءات، ليس فيما تدّعيه من علمية وجدّة بل فيما ينجرّ عنها من انتهاكات للنّص. د. "مندور" يُجسد الموقف بوضوح من خلال موقفه من القراءة النفسية حين يقرّر أن الاتجاه النفسي سينتهي بالنقد إلى البحث في الأدب عمّا يؤيد نظريات وفرضيات علماء النفس، وتغدو قيمة النّص محصورة في مدى تأكيد هذه الفرضيات، وتفقد التجربة الشعورية عنصر الاستمرار، والخلود. لأنها تصبح مادة يكشف من خلالها علل صاحب النص، وسينتهي الاتجاه حتماً إلى "قتل الأدب"(1). ويقف "عبد السلام المسدي" الموقف عينه في اتهام القراءة النفسية في بحثه عن– النقد الأدبي وانتماء النص(2) حين يُحدد منطلقات القراءة النفسية: من اعتبار العملية

الفنية في الأدب بمثابة الاستجابة لمُنبهات نفسية تتمخض عنها حاجة ما: "أو قُل بمثابة متنفس يفرج فيه الأديب عن غرائز أو رغبات مكبوتة، وهكذا اعتبار النص الأدبي وثيقة نفسية تقوم مقام لوحة الاستكشاف في عيادة التحليل النفسي، وهو ما يجعل العمل النقدي حسب هذه النظرية في أحد اتجاهين: إما أن ينطلق من الأثر إلى الأديب، أو ينطلق من معلومات تاريخية حول الأديب ليفكك بها أسرار النص نفسانياً" (3).

وقد يحسن بنا اليوم اعتبار القراءة السياقية -بمعنى الاطلاع على السياقات المتاخمة للأدب- قراءة تثقيفية، من شأنها أن تُخصب حقل النقد في تشكيلها للحصيلة المعرفية لدى الناقد/ القارئ على حد سواء. فتؤثث عدّته، وتشحذ ذائقته وتُمدّه بفيض من المعلومات، تسهل عليه ولوج عوالم الأدب من خلال زوايا ثلاث" صاحب النص. النص. القارئ. فتفتح أمامه العلوم الإنسانية أبواب مجالاتها الرّحبة، وتُخرجه من حلقة الانطباع الفطري التأثيري الانفعالي الغامض، إلى انفعال مؤسس على نظرة واعية متجذّرة في المعرفة الإنسانية، تُدرك أبعاد كل شكل وموضوع، فتجعل إطلالته على الصنيع الأدبي، إطلالة استشرافية، وافية الصورة، بعيدة الأفق واضحة المعالم.

غير أن مثل هذه القراءة ستظل خارج الحقل الأدبي على اعتبارها (عدة لوجستيكية) حاضرة في ذهن القارئ -شأن الكفاية اللغوية- يلجأ إليها من حين إلى حين حسب ما يقتضيه "انتماء النص" أثناء الفعل القرائي النّسقي. لأن عَزل النص نهائياً عن جملة السياقات دعوة أخرى تجنح إلى التطرف، وبتّ الصلة بين موجود وموجود، أو بين ذات ووجود. ذلك ما تنبه إليه "المسدي" في مقاله المذكور حين قرر: "أن مهمة النقد الأدبي الخالصة لا يمكن أن تتأسس على ضوابط الجمالية كما يحس بها الفرد سواء كان باثا أو متقبلا. ولذلك هذا الجانب من التناول قد يمثل مدخلاً من مداخل استكشاف خصائص الأدب ولكنه لا يمثل المسلك الأمثل لإخصاب النص عن طريق العملية النقدية. فالتحول بالنص من انتمائه إلى واضعه، نحو انتمائه إلى قارئه لا يسدّ الجانب النسبي، ولا المظهر الذاتي من الحكم الارتسامي. بل إن القول بأن النص ملك لقارئه

أكثر مما هو ملك لمؤلفه يبقى من ضروب المجاز الذي يُخشى أن يضلل الإنسان عندما يعتزم إقامة سلم القيم النقدية في مجال الأدب" (4). لأن مردّ ذلك يؤول من طرق شتى إلى واحدة من القراءات السياقية السالفة، لأن نسبة النص إلى مؤلفه ينتهي بنا إلى القراءة التاريخية، والقراءة الاجتماعية، والنفسية، ونسبته إلى قارئه تنداح في حدود بين القارئ، والناقد من جهة، أو توحد القارئ والناقد في ذات واحدة من جهة ثانية:

"وفي كل الأحوال فإن الذي يمزج بين المرتبتين- نعني مرتبة التلقي العفوي ومرتبة التلقي المتفحص- هو لحظة الاشتراك في فهم الرسالة الدلالية التي سُكبت في مسالك الأدب، ولكن خصوصية هذا التقبل -بوعي أو شبه وعي- تحيلنا على مجال نوعي مخصوص هو مجال نظرية الفن" (5).

إن سلطة السياق، لا يمكن أن تتلاشى نهائياً حين الدعوة إلى البحث عن مقومات العمل الأدبي، واكتشاف خصائص الأدبية فيه لأن خلفيته ضرورية ترتسم عليها معالم تلك الأدبية في حدود الزمان والمكان من جهة، وفي حدود الذوق العام السائد من جهة ثانية كما تقرره الأسلوبية الحديثة عند دراستها للنصوص القديمة، فهي ترى أن خصائص الأسلوب ترتبط بالبعد الزمكاني كقيم سائدة يرعاها الذّوق إذ ذاك، ويطرب لها.. وسلطة السياق هي التي أجبرت القراءات السياقية على أن تنحو نحواً (اتباعياً) تخضع فيه القراءة، لفرضيات السياق أولاً، وتُخضع النص للون الخلفية السياقية فتتلون بها. وقد عملت القراءة الحديثة على الحدّ من سلطته وتهذيب حضوره في المجال القرائي، وإبقائه خلفية مرجعية تتغذى من حقوله المختلفة كلما مال النص إليه في منحى من مناحيه. فحتّم بالتالي إيجاد قراءة واعية مثقفة منفتحة تتخطى حدود كل حقل بحثاً عن المقاصد في بنيتها العميقة. لا تهمل تمظهرات النص المختلفة من لغة، ومضمون وقمم تعبيرية وجمالية، في محاولة استكمال عناصر الأدبية جملة. إنها في جملتها الحيرة التي سجلها "عبد الملك مرتاض" في سلسلة من الأسئلة يطرحها على النقد جملة حيال النص من مبتداه إلى منتهاه: من أين يبدأ النص؟ ومن أين نأخذه للسيطرة على ما فيه من

كوامن وخفايا؟ وما هي الظواهر التي ندرسها فيه؟ وكيف سنكشف هذه الظواهر ونهتدي إليها حين ندرسها ونشرحها؟ وهل نسلك لذلك سبيلاً واحدة في كل النصوص الأدبية على اختلافها؟ أم أن كل نص يفرض علينا بنيته وفكرته وأسلوبه؟ ثم هل نعنى في النص الأدبي بجماليته وأسلوبيته أو بأفكاره ومضمونه؟ هل للجملة صلة بالفكرة وهل للفكرة ارتباط بالبنية؟ وهل البنية تعكس وتمثل شرعية الفكرة؟ وهل الارتباط بينهما عضوي أو مجرد ارتباط من نوع ما"(6).

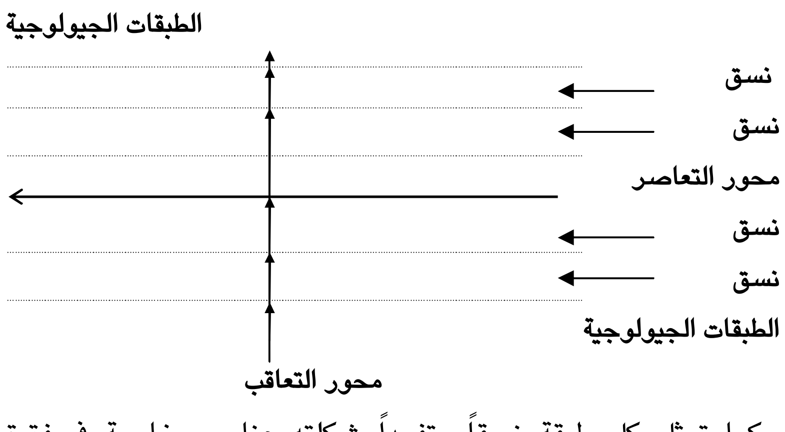
وهي حيرة تنسحب على حقول النقد كلها، وتعمّ مجالات القرائتين – سياقية ونسقية– في آن لأنها تلخص ما أثارته كل قراءة، وما طرحته على نفسها من سؤال، سواء أجابت عنه وقدمت له التطبيق الشافي أو قذفت به في رحاب البحث وتركته معلقاً يتحيّن كل بادرة تجسده على الواقع النقدي. إنها حيرة الباحث الذي يؤمن من جهة باستقلالية الأثر الأدبي وتحرره من كل انتماء ظاهرياً لأن: "النص الأدبي ذو وجود شرعي مستقل عن مؤلفه إلى حد بعيد على الرغم من أنه ينتمي إليه"(7). وقد تتحدد شرعية الأثر الأدبي وتتبلور استقلاليته من خلال طبيعته الجديدة فهو: "عالم متشعب، متشابك معقد ورسالة مبدعة تنتهي لدى الفراغ من تدبيجه، فهو لا يرافقه إلاّ في لحظة المخاض أو لحظة الصفر كما يطلق عليها "رولان بارت" ثم لا ذاك من هذا ولا هذا من ذاك"(8). إن حضور "السياق" في القراءات السالفة، غيّب النّص، ولفت النظر إلى العوامل الخارجية عنه والتي تشارك في تمخضه، وصنعه، وإيجاده، ولكنه يحقق ذاته من خلال شكله الجديد عند إذاعته وانتشاره بين الناس، وهي حقيقة غفلت عنها القراءة السياقية، وإن كانت قد بحثت عن التأثيرات المتبادلة بينه وبين الواقع تأثيراً ساعة "العطاء" في التلقي، في حدود ما يقتضيه ذلك السّياق. إلاّ أن إفلات النص اليوم من ربقة سلطة السياق، فتح أبواب النقد على إشكاليات جديدة أكثر تعقيداً، وعمقاً. لأن أدوات القراءة السياقية تحددت خارج حقل الأدب، يصنعها السياق، وتقتضيها شبكاته المعرفية، فتصدر عن نظرة واحدية تخضعلها جميع القراءات النابعة عنه.

ذلك ما جعل القراءة السياقية قراءة "مكرورة" تنتهي إلى نفس

النتائج شأن القراءة النفسية- كالنتائج التي أفضت إليها قراءة "العقاد" و"النويهي" "لأبي نواس". لذا كان الاعتراف باستقلالية النص ضرب لواحدية الأداء، فانهار صرح القواعد (DOGMES) وانهار المعيار، وغدت القراءة لوناً من الفتح المتجدد لحصون النص لأنه: "من السذاجة الساذجة أن يزعم زاعم من الدارسين مهما تعمقت تجربته واستطالت في الزمان خبرته ودامت ممارسته لتحليل النص الأدبي، بأنه قادر كل القدرة على وضع قواعد تضبط دراسة هذا النص وتستخرج كنوزه، وتكشف خباياه، إن مثل ذلك في تقديرنا عسير جداً إن لم يكن مستحيلاً ولعل الشيء الممكن أن يقوم به مثل هذا الدارس أن يضع تجربته بين أيدي القراء أو يتحدث عنها أو يتمثل المنهج الذي يتعامل به هو شخصياً مع النص الأدبي"(9). قد يكون مردّ هذا العجز أن النص الإبداعي: "مشحون بكثافة إيحائية لا يمكن حصر تعدد أبعادها واختزالها في بعد واحد، ومن ثم الزج بها في نسق منغلق على ذاته، قد يفقد النص انفتاحه الدلالي ويفرغه في شحنته الإيجابية ويجرّده من كثافته الترميزية فيأتي عارياً كجدران القبر خالياً من حرارة الدفء والتوهج"(10).

وتتوعّر المسألة عندما يأخذ النص أبعاداً أخرى ما كان للقراءة السياقية إدراكها عندما يكشف عن حقيقة "الخطاب" بين الملفوظ والكتابة في تجليات النص المادية (SUBSTANCE) عبر ثنائية: الرسالة/ المادة. فيكون النص عندها نشأ آخر، أي فضاء للكتابة: "يتكون من نص سائد متضمن بدوره النص أو نصوص- حسب اجتهاد المتلقي- في تناقض وصراع معه. المعنى المباشر (SENS DENOTATIF) الذي تنسجه الكلمات في تعاقبها التزامني (SYNTAGMATIQUE) متضمن لمعاني حافة (CONNATIF) تحتوي على حقل معنوي أو دلالي (CHAMP SIMIQUE) لا تدركه أنت -القارئ أو المتلقي- إلاّ إذا توقفت عند الحقل الدلالي الحاف، واستوفيت جلّ إيحاءاته بربط الحقل الدلالي لكل كلمة بالحقول الدلالية الأخرى لبقية كلمات النص. غير أن النص الإبداعي لا يقول مجهوله عبر الحقل المعنوي أو الدلالي فحسب، بل عبر الاتفاقات التي تحدثها تواتر كلماته، وعبر كيفية صياغة تراكيب الجمل وتعاقبها

كما أنه قد يضاف إلى هذا مساهماً في إنجاز النص، كيفية احتلال الكتابة للمساحة البيضاء أقصد استعمال النقاط والفواصل إلى ترك البيضاء والفراغات" (11). لقد أنشأ تراكب النص إرباكاً غامضاً في النقد الحديث، شغل بال الدارسين وأحال القضية إلى مبتدئها لتسأل نفسها السؤال الأول: ما النص؟. فانثالت الإجابات من كل حدب وصوب لا تقدم إجابات فاصلة، بل تقدم وجهات نظر من زوايا قد تضيق وقد تتسع. فإن ضاقت جعلته تمظهراً لغوياً ودلالياً، وإن اتسعت جعلته تراكماً طبقياً، تعلو طبقاته بعضها بعض في ترسبات يحكمها تطاول الزمن وكأن كل النصوص نص واحد ضخم تقتطع منه أجزاء أجزاء لتقدم للقارئ حسب الدوافع والحاجات، وفهم تلك المقاطع لا يتسنى لأحد إلاّ بإرجاعها إلى التركيبية الأم في مشهد (مقطعي) يكشف عن تراكبه الكلي. وقد استعان ريمون طحان ودنيز بيطار طحان بعلمي الجيولوجيا والأرخولوجيا لتجسيد هذا الفهم على محوري التعاقب والتعاصر الذي قدمته الألسنية الحديثة. فعرفا منهج علم الجيولوجيا وعمل الجيولوجي والطبقة الجيولوجية، وعلم الأرخولوجيا وعمل الأرخولوجي، والطبقة الأرخولوجية وأثر بعضها في البعض من خلال هذه الخطاطة:



وكما تمثل كل طبقة نسقاً متفرداً شكلته عناصر خاصة في فترة زمنية ومكانية معينة فهو يرمز إلى: "فترة زمنية محدودة ترسم على محور التعاقب وتقع بين رأسين من رؤوس السّهم المتوضع على محور التعاقب أو بين سنّين من أسنانه المتعددة، وتتدرج الذبذبات في أنساق، مما

يتيح لنا قياس أثرها في تطور العلوم بعامة وفي تطور الدراسات الأدبية بخاصة"(12). ومن هنا فقد تماهى مدلول "النص" وانداح في حدود هلامية تتماوج في بعضها بعض حتى لا تعطي إلاّ مفهوماً أو مفاهيم عائمة، يستحيل معها التحديد.

فالترسيب الذي رسمه "ريمون طحان" يوحي بعدم اكتمال النص (الكبير) وإن تحددت بدايته، فإن سهمه التعاقبي مفتوح على ما لا نهاية يحدد فيها النسق بكل حفرياته ثم ينغلق على نفسه ظاهرياً عندما تعلوه طبقة جديدة، فينعزل عن الخارجي، ويطمر في ذاته إفرازات تفعل فعلها في الكل سواء ضبط الفعل (فعل التنافذ) وشوهدت آثاره أو كانت خفية تدب ببطء شديد في غيره.

إن الإعلان عن استقلال "النص" ضرب من المجاز وإن تعذر على (الخارجي) التأثير في "الداخلي" بعد تموضع النص شرعياً لأنه يكون: "قد تجاوز هذا الخارجي، ومن ثم فقد تحرر منه واستقل بوجود جديد ينبني عليه عالم جديد. أي واقع مبني كمناهض للواقع المعطى، ومن هنا فإنه ليس هناك نص كامل. لأن ليس هناك واقع كامل، وتظل النصوص مفتوحة كإمكانيات لمعان لم تأت بعده، حسب مفهوم الابستمولوجيا التكوينية الذي يؤكد على أنه (ليس هناك قضايا فارغة من المعنى وإلى الأبد، بل هناك فقط –قضايا فارغة من المعنى حالياً– بمعنى أنه قد تأتي يوم يكشف فيه العالم عن معاني هذه القضايا لأن المعرفة، ليست نهائية بل هي تنمو وتتعدل وتتطور باستمرار"(13).

ذلك هو "النص" الذي غيبته القراءة السياقية عن وعي بدلالته العائمة أو عن غير وعي. فهو لا يتشكل في نهاية المطاف إلاّ من خلال حضوره "كدال" لأن حضور "المدلول" فيه: "إمكانية قرائية غيابية تتأسس من القارئ بناء على أعراف الجنس الأدبي وسياقات دلالاتها الكبرى، وهي دلالات تسمو فوق مستوى الدلالة الصريحة للنص، وتتعانق كإمكانية ضمنية يحبل بها النص وهي جنين أزلي موجود في الرّحم أبداً. إنّه جنين أسطوري لا يملّ النص من حمله في رحمه، ويظل طرياً لا يشيخ ولا يتلاشى"(14).

"فالنص" إن تحقق مادة (SUBSTANCE) لم يتحقق أبداً رسالة (MESSAGE) ولم يكتمل بعد فكيف يتسنى لنا إذاً إطلاق الاسم على مسمى لم يوجد بعد نهائياً؟ إن هذه الحالة من عدم الاكتمال الدائم هي التي خولت للدرس النقدي فتح تجربة البين بين حين يتيح لنفسه المقابلة بين التجلي الحرفي وإمكانية القراءة، فيغدو التجلي تمظهراً لغوياً تتصدى له الدراسات الوصفية اللسانية والبنيوية، ويغدو الاحتمال القرائي فسحة أخرى للاستنطاق السيميائي والدلالي، تتفاوت فيه قدرات كل قارئ بين المتعة الصرفة والتأويل الحاذق مؤسسة على التقبل الحدسي. لأننا لا يمكن أن نقيس أثره من خلال المعاني التي يزخر بها بل: "بمدى تنشيطه للحس ومخاطبته إياه، حيث تستعاد يقظة الإنسان وانتباهه وفرحته مما قد يتخذ شكل ارتعاشات فزيولوجية وهو التعبير الجسدي الأكثر إبلاغاً عن الحرارة كشعور بدفء الوجود وكتأكيد لحضوره فينا" (15) وهذا ما يحيلنا شئنا أم أبينا إلى مظهر النقد في مبتداه، عندنا قديماً انفعالاً حدسياً نزوعياً في أولياته(16) ولا نزعم أنها ارتكاسة للقراءة الحداثية إلى المنابع الأولى. بل ذلك ما تفصح عنه حقيقة "النص" في ضوء المعارف اللسانية الحديثة.

إن القراءة السياقية في تحاشيها "النص" وركونها إلى "الخارجي" لم تكن تدرك هذا التفاوت بين النص "دالاً" والنص "مدلولاً" لم تحدد معالمه النهائية لأن في وقوفها عند البنية السطحية على أنها مقول النص سارعت إلى استغلالها لأغراض خارجية عنه.

ففوّتت على القارئ فرصة الغوص إلى تكلم العوالم المتشعبة التي كشف عنها البحث حين أماط اللثام عن تراكب المظهر الدلالي والمظهر الجمالي. فالمظهر الدلالي: أي المادة "يعتبر الرسالة نتيجة لمجموعة من العناصر المتجمعة طبقاً لبعض احتمالات الظهور المستخلصة من قائمة توزيع الرموز العامة وقوانينها التي تصلح لأن يتعرف عليها أفراد جماعة إنسانية تحددها اللغة أو الإصطلاح. أما المظهر الجمالي فهو عكس ذلك يعتمد على تنويعات لم تقعّد ولم تقنّن في مجموعة من الألعاب التي تقوم بها الرسالة بحرية كافية في استخدام هذه الرموز على شرط أن يتم

الاعتراف بهذه التنويعات وتقبلها بشكل أو آخر" (17). عندها غدت مهمة الناقد/ القارئ ليست في الكشف عن المقول جهرة والوقوف عند القصدية ذات البعد الواحد وإنما: "مهمة تكمن في كشف عن إمكانية تعدد الدلالة في النص الواحد، وهو إقرار بلا محدودية الأثر وقابليته للانفتاح وإقراره أيضاً "بالتأويل" إذ أنّ الكشف عن تعدد الدلالة رهين بظروف الناقد الذي يدخل النص في نظامه دون تعسف" (18). فالفهم الجديد لحقيقة النص الذي حتّم تجاوز القراءة السياقية وتجاوز الناقد القديم، وتجديد مهمته بحسب ما تقتضيه طبيعة النص أي تعويض القراءة التفسيرية بالقراءة التأويلية التي تطرح الممكنات قبل أن تُميل كفة الرجحان لإحداها دون أن تدعي أنّها عين الحقّ ما دام "التأويل" هو الآخر رهين ظروف تعمل عملها فيه. وقد رأينا أنّ النص القرآني -من قبل- قد استعمل التأويل ثمانية عشرة مرّة، ولم يستعمل "التفسير" إلاّ مرّة واحدة. وكأنه كان يشير إلى حقيقة النص كما بدأنا نعرف شذرات منها اليوم.

وقد يتمثل خطر التفسيرية في "ميكانزم" آلي يقضي على النص ويبدّد طاقاته حينما يواجه النص القائم على أسس ثقافية ومعرفية لا توفر لدى كل قارئ من حيث أنه يمثل مجهوداً فكرياً ونفسياً. فالقارئ يختزن في نفسه كفاية لغوية مقيدة المعاني وإذا ما رأى في النص شبيهاًلها التقطها على أنها هي. فيتوقف النص عند موروثه ومخزونه لا يتجاوزه أمّا القراءة المؤولة فالقارئ فيها يدخل النص كعنصر فعّال: "وتتحرك معه القصيدة لا كنص يقول وإنّما كمجرة من الإشارات الشاعرية تدل وتوحي وتنفث سحرها في مخيّلة القارئ لتصنع أثراً جمالياً يتمدّد، فيكون شعراً فوق القصيدة ودلالة فوق المعنى، وتكون الكلمة إشارة قابلة لكل أنواع الدلالات ومهيأة لأن توظف نفسها فيها أفق السياق الشعري المتجدّد، فهي إذا أثر مطلق وليست مجرد معنى محدّد"(19).

والناتج عن هذا اللقاء بين القارئ كعنصر فعّال والنص كعنصر فاعل هو "الأثر" وهو: "فعل القراءة ناتجاً عن النص أي: إنه ضرب من المعاشرة النصية أو تحويل اللغة من خطاب قولي إلى فعل بياني وتخييل الواقع الإنساني بانقلابه إلى سحر إبداعي -كما ورد في الحديث

الشّريف- وبمجرد قراءة القصيدة يتحول النص إلى عالم يخصنا ويصبح ملكاً لنا أو كما يقول "باشلار" يتجذر في داخلنا ولا يُفسد ذلك علينا أن (إنساناً آخر هو الذي منحنا هذه الصورة) لأنني (أشعر أنه كان بإمكاني أن أخلقها أنا، بل كان عليّ أن أخلقها بالفعل. إن الصورة تصبح وجوداً جديداً في لغتي، تعبر عنّي بتحويلي أنا إلى ما تعبر عنه. هنا يخلق التعبير الوجود)"(20).

لهذا كله تسعى القراءة النسقية إلى تذليل هذه العقبات بعد بسطها، حتى يتسنى للقارئ تحسّس خطورتها في الفعل القرائي. إذ ليس المقصود تلمس انعكاس الواقع على النص، بقدر ما هو خلق لهذا الواقع من النص حتى وإن تعدّدت سماته وتلونت وجوهه. وفي تجاوزها للسياق المعطى (تاريخياً، واجتماعياً، ونفسياً) لا تهمل السياق الداخلي والذي هو الناتج الفني الكلي لمجموع القيم الإبداعية للجنس الأدبي والمتشكل من الأعراف الأدبية التي تميز كل جنس عن غيره، كاستعاضة عن "الخارجي" "بالداخلي" المنفصل عن النص "دليلاً" وإن تلاحم معه "دالاً".

2- جدل السياق والنسق:

تتعثر القراءة لسيرورات النقد العربي، على أرضية متكسّرة تتفاوت فيها النتوءات والطيّات، فتجعل منها أرضاً حروناً، يصعب فيها السير، ويكثر فيها التلفّت يمنة ويسرة لتحديد معالمها، ذلك أنّ: "النظريات (النقدية) على اختلاف مبادئها الفنيّة وتضارب أسسها الفلسفية إنّما ظهرت في فترات متقاربة، بحيث يصعب الفصل بينها إذ لا يمكن تحديد الفترة الزمنية التي سيطرت فيها نظرية التعبير.. وأن الاتجاه التأثيري عرف إلى جانب نظرية التعبير الذاتي، نظريتين أخريين هما: التعبير الاجتماعي.. ونظرية التعبير الموضوعي.. كما يصعب تحديد التاريخ الذي اختفت فيه هذه النظرية"(21). وكل فصل تعسّفي بينهما إنما هو من قبيل التشقيق المدرسي، والذي يقتضيه المنهج الوصفي أثناء سرد "قصة النقد العربي" غير أن الأمر يختلف نوعاً وكيفاً عندما يتعرض الناقد الغربي لنفس العملية، لأن الحيثيات الفلسفية، والفكرية، هي التي نسجت

سدى كل نظرية في الحقل النقدي، تستمدّ منها شرعية الوجود قبل أن تنحت منها أدوات القراءة الفعّالة، والتي تمكّن لنفسها أبعاداً فلسفية، واجتماعية وعلمية، فلا تكون مجرد أدوات يختلقها الناقد "بعبقريته" بل تمليها عليه طبيعة الفهم والتصور العام، ويقتضيها النص.

لقد أوجد تزامن الوجود الفلسفي/ الفكري السائد مع النظرية عمليات إخصاب وتخصيب سريعين، تبلغ من خلالهما النظرية أوج قوتها في أقصر مدّة، وفق قانون الأخذ والعطاء المتبادل بين التصور الفلسفي المجرد، والإجراء التطبيقي، والذي يحيل نتائجه تباعاً على السياق الفلسفي فيغنيه ويفتّق حدوده، ويجدّد حيويّته، حتى فضّلت بعض الفلسفات أن تجعل تجلّيها المعرفي في حقل الأدب كليّة، بدل أن تذهب به إلى مدارات التفلسف الجافة، شأن الوجودية.

وقد أتاح "التزامن" للدارس إمكانية سبر أغوار النظريات والوقوف على الفوارق بين المعطى الفلسفي، والإجراء التطبيقي ورصد "الانحرافات"، بل ورصد تحولات المعطى الفلسفي من خلال تحولات الإجراء التطبيقي لارتباط هذا الحقل بذاك ارتباطاً عضوياً، شأن التحليل النفسي وتحولاته النوعية عند تلامذة "فرويد" على الخصوص. ولنا اليوم أن نقدم هذه الرسمة للكشف عن سيرورة النقد الغربي على محوري التزامن والتعاقب:

1- نظرية المحاكاة (theorie d'imitation) فترة هيمنة الفكر الكلاسيكي.

2- نظرية التعبير (th. D'expression) فترة انتشار الفلسفة الوجدانية.

3- نظرية التصوير (th. de représention) فترة ازدهار الفكر العلمي الوضعي.

4- نظرية الخلق اللغوي (th. de la création linguistique) فترة التخصص العلمي الدقيق وسيطرة المناهج التحليلية.(22).

فمبدأ التعثر في القراءة النقدية العربية يرتدّ -في مطلع هذا القرن-

الذي سادته تعاليم المدرسة الواقعية بشقيها: النقدي والاشتراكي، على المستويين:

-الفكري والأدبي- إلى المدرسة الرومنسية الآفلة، فانزاحت عن الركب الزمني وتخلّفت عن الموكب الفكري، وقنعت بالتبعية والتأخر، والعيش على ثمار اعتراها الذبول والتعفّن و: "يعود السرّ في هذا الارتداد إلى ملاءمة الفكر الرومنسي للمرحلة التاريخية التي كان المجتمع العربي يمرّ بها، وهي مرحلة استرجاع الوجود الذاتي بأبعاده الثقافية، والاجتماعية، والسياسية"(23).

ربما كان هذا التعليل مقبولاً إذا نظرنا إلى المخاض الفكري الهائل الذي عاشه الغرب في مطلع هذا القرن، وتلاحم أرضيته الفكرية والأدبية، فصعُب على العرب تمثُّله، وإدراكه، والخوف فيه. إلاّ أن الارتداد إلى الماضي (الفكري) بهذه الصورة، خلخل تعامد المحورين التزامني والتعاقبي، فأضحت النظريات الوافدة من منظور التصورات الحداثية، مبتوتة الصلة عن روافدها الفلسفية مما جعل مهمة الوصول إلى كنهها "النووي" المفعل لها أمراً متعسراً، يكلّف الباحث العربي قراءتين -على الأقل- متوازيتين: سياقية ونسقية: قراءة فلسفية مشحونة بالتناقضات التي أفرزتها المعارك الفلسفية بين ماضي الفكر وحاضره حينذاك، وبين التحولات الداخلية التي سايرت كلّ فلسفة في تشكّلها الداخلي أخذاً، وعطاءً، وطرحاً، وتجاوزاً، وتلوّناً، وقراءة للإجراء وهو يصاحب كل ذلك، ويماشيه رافداً خصوصية القائمين عليه من أساتذة، واتباع، وخصوم. فلا يدري القارئ أين ينتهي الأصل ليبدأ الفرع، وأين يتفرع هذا الأخير لتشكيل "مشتلة" تحمل في "جيناتها" عوامل تحوّلها إلى "شيء" جديد تتلاشى في قسماته الوراثية ميزات الانتماء فتغدو "الفراسة" ضرباً من المجازفة المضلّة المضللّة.

إنّ "ازدواج" القراءة العربية -اليوم- وتراقصها على حبلين مشدودين إلى "ماضي" الغرب يجعل المطلب "الحداثي" أمراً مستحيلاً، تعترضه عقبة "الزمن"، وتحول دون فكاك عقدته، وكل تصور للقراءة العربية خارج هذا الإطار مخادعة كبرى، لا تنتهي نتائجها بسلام، ما دمنا

لم نحسم هذه العقبة. وليس حسمها بتخطيها كما يطلب البعض، لأن ذلك سيضعفنا في ركب لا نملك فيه ذاتاً ولا وجوداً، فيفوّت علينا المطلب "الأصالي" ويصهرنا في بوتقة الغرب دفعة واحدة، دون أن يكون لنا حظ المشاركة في فكره مشاركة المعايش.

وتنعكس هذه الحقيقة "مأساوياً" في فكرنا "الانتقائي" والذي يقف عموماً عند بعض الفلسفات التي تناسب حالته، وتعبر عن وضعيته بصدق، سواء من باب "المصادفة" التاريخية أو من باب التقارب الوضعي والاجتماعي، جعل المفكرين والمشتغلين بالفلسفة العرب يميلون إلى تبني أفكار الوجودية، لأنها أقرب للتعبير عن نفسية الإنسان المريض المنهزم، الإنسان الذي فقد قدرته على التحدي، على الإبداع، على المواجهة الحضارية مع الأمم الأخرى في جميع المستويات، وعلى جميع الجبهات"(24).

إنّ رواج الوجودية والماركسية -عندنا- مبعثه مشاكلة في الموقف والوضع، تفرض على العربي اقتناصها، وتبنِّيها، واستثمارها، حتى وإن عجز عن إمدادها بشيء من عنده بل والتعصب لها وكأنها حبل النجاة. ذلك ما جعل "المراحل" الفكرية التالية للوجودية، والماركسية عسيرة الفهم، والهضم عليه لأنها: "تجمع (البنيوية) إلى جانب الصعوبة في الأسلوب والتقنية في اللغة، صعوبة أخرى وهي أنها تعبّر عن مرحلة معرفية لم نتمكن نحن من استيعابها وتمثلها بعد. ذلك أنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بوتيرة التطور الحضاري الذي بلغه الغرب، وبطبيعة المرحلة الجديدة التي أفرزها التطور العلمي والتكنولوجي، الذي لا يزال نصيبنا منه نحن الشعوب النامية قليلاً. هذه الصعوبات وغيرها جعلت الفكر العربي لا يهضم بسهولة هذه الفلسفة"(25).

وإذن فمقولات "الحداثة" لن تجد سبيلها إلى الفكر العربي "مبدعاً" إلا إذا فككت عقبة "الزمن" تفكيكاً يحيل المستقبل لا إلى حاضر الغد فقط، بل إلى شبكة من الإمكانات المتعددة و: "التي تحمل كلّ واحدة منها نوعاً معيناً من التحول والتغيّر، ولابد للإنسان فيها أن يختار بحسب ما يطلبه لنفسه من مصير"(26) لأن هذا الموقف بالذات يفرض علينا أن ندرك

شيئاً جوهرياً في قضية "الزمن" تمكّننا من "صناعته" بدل الخضوع "لكرونولوجيته" الساحقة والتي يستحيل فزيائياً تخطيها وتجاوزها. فنحن اليوم نعلم:

"أن من الزمّن كذلك زمناً يصنعه الإنسان بنفسه لنفسه، وهذا الزمن المصنوع هو التاريخ، وبه يتصدّع إيمان العرب القديم بالقضاء والقدر، والصدفة المباركة، وبه كذلك ينتبهون إلى أن العالم في ذاته ولذاته غير محمّلٍ بمعنى كامل أو بمعنى ناقص، فما هو سوى جملة مبعثرة من الحوادث والأشياء، وهو بالتالي قابل لكل ما يزيده عليه الإنسان من محتويات ومعان"(27). عندها تغدو مقولة "الزمن" "العثرة" مسألة بعيدة عن كرونولوجية التعاقب الفزيائي، ويستحيل إلى زمن "مصنوع" من شأنه أن "يردم" الهوة الفاصلة بين القراءتين، لا على أساس المتابعة للغرب، بل على أساس طرح البديل المشارك في حدود تأصيل الأصل واستحداث الجديد، الذي يمكّن للهوية من الإعلان عن نفسها، وتأكيد حضورها الموازي للحضور الغربي. وكلّ فعل، يقتصر على الترجمة والنقل الخام يكرّس الهوة، حتى وإن أوحى وهماً بالمشاركة. ذلك أن: "أغلب ما قدّم من مفاهيم نقدية للإبداع الأدبي بأن هذا الأخير نفسه لم يكتمل بعد"(28). وهو اعتراف مرٌّ بأن النقد عندنا نقد غربي كتب بحروف عربية لا غير..

إن "الترجمة" التي تحيل المُترجَم على خصائص الهوية فتؤمّمه، وتأخذ منه وتدع، شأن الحركة التي عرفتها النهضة العربية القديمة في قرونها الأولى، لن تعمل على ردم هوة "الزمن" بل تزيدها اتساعاً وتعمل على تكريس "الاغتراب" بين الطبقة الناقلة والطبقة المستقبلة، وتحفر هوة أخرى أكثر شساعة في صلب المجتمع بفرزه إلى طبقتين متنافرتين متدابرتين، تتحدثان بأسلوبين مختلفين. يعمل أحدهما على "تحجير" الطبقة المستقبلية ودفعها إلى الارتداد وراءً ودفع الناقلة إلى الانغلاق على نفسها والتدحرج في ركاب ليس بركابها. وكلّ محاولة منها للالتفات وراءً تثير فيها موجات من خيبة الأمل، حتى تتكرّس مشاعر الازدراء والتعالي فتحمل "الانتليجنسيا" المزعومة لواء "القطيعة" لبتر ذلك العضو

المشلول الذي ينتمي إليها، ويأبى عليها ما هي فيه من اندفاع نحو الأمام.

إن مفاهيم "القطيعة" الرائجة في سوق الفكر اليوم، تتجاهل السياق الحضاري المزدوج الذي يحكم ازدواجية الحضارة ويقيدها، ويخلق في "قصة النقد العربي" تشويشاً بليغاً يُلغي كل تصنيف وترميم، ويُربك الفكر، والعقل معاً في محاولاته لفهم التطور الحاصل داخل الذات الواحدة بله الذوات المزدحمة في سوق الفكر. فقد تصبح الذات على حال وتمسي على أخرى تكفر بما حققت في صبحها، ولا تُعتّم أن تتحول إلى غيره، كتعبير عن قلقها المتزايد من جراء التراكم الفظيع للطرح المتشابك، لقضايا الحداثة على أصعدتها المختلفة. والتي ضربت "المنهج" في صميمه وأحالته إلى "لامنهج" حتى يتيحلها تجسيد قلقة وارتجاج مبناها الفكري العائم الزئبقي. فإن كنا اليوم نقف هذا الموقف من نقادنا ومفكرينا، وقد انتهوا إلى شاطئ القضاء. فالغرب يعيشه، ولكن من زاوية أخرى يحكمها "الزمن الغربي" فلا ينزعجون لها، بل يرقبونها عن كثب لأنّها تحولات طبيعية في الذات الواحدة وهي تبحث عن مرساها –وقد ترسو، وقد لا ترسو– لتسجل حيرة السؤال –فقط– للأجيال القادمة. ولهم في "رولان بارت" خير مثال، لأن الملاحظ فيه أنّه: "يغيّر منهجه مثلما يغيّر المرء حذاءً، أو قميصاً أو مثلما نلقي بأعقاب سيجارة في سلة المهملات، فهو في "الدرجة الصفر" يتبنى منهجاً وجودياً ماركسياً. وفي "ميشلي" نلمس نوعاً من النقد الموضوعاتي كما هو ممارس من طرف "باشلار"، وفي "أساطير" نجد نوعاً من التحليل الاديو– سميولوجي لأساطير البرجوازية الصغرى. وفي "عين راسين" نجد تحليلاً نفسياً مقتبساً من "فرويد" وكتابه "الطوطم والطابو" ومستفيداً من دراسات "شارل مورون" في النقد النفسي. وفي "نسق الموضة" نلمس بنيوية محضة كما نشعر بذات نتشوية..."(29) عندها يصبح التقرير الأخير إزاء هذه الشخصية "الحربائية" عند جميع من درسه أنّه يأبى على التصنيف: "ما أن تظن أنك تمسك به حتى يفلت من قبضتك مثل الريح"(30). فهل هو فيلسوف، أم مؤرخ، أم أديب سياسي، شاعر، روائي، دجال أم مهرج؟(31).

إن فهم "القطيعة" من هذه الزاوية -الغربية- تتلخص في "التجاوز" دون أن ينهدم بناء الماضي، لأن للماضي بتلك الأسماء قدسية يعزّرها التواصل الزمني الذي تفضي مراحله إلى هذه المرحلة المعاشة، والتي يتعذر الحكم عليها حكماً تقويمياً نهائياً. لأنها مازالت في مخاضها تستعدّ لإخراج الجديد ثم الجديد. وهي عندنا "بتر السياق" وطمس قدسية الماضي جملة وتفصيلاً للسير في ركاب الغرب، وليس لموازاته والتأثر به والتأثير في آن.

إننا -ونحن نعتزم الخوض في مجال القراءة النسقية- نريد أن نقرر ابتداء هذه الحقيقة وأن نضع يدنا على الجرح، لأن الإحساس بالألم مدعاة لليقظة أكثر. فإما أن نحاسب نقادنا من منظور ما حققه الغرب فقط في لغته بلغتنا، وإما أن نحاسب القراءة النسقية العربية من خلال وعيها بأبعاد الإشكالية، وهي تتجاوز السياق المبتوت الصلة عن النص فنرصد كل جهد سعى إلى ردم الهوة الزمنية من خلال تأصيل الأصيل، واستحداث الجديد، واستلهام ما عند الغرب لإنارة السبيل، والاستئناس بالجهود العالمية في مجال الدرس الأدبي. فتتوحّد الجهود شرقاً وغرباً في أطر واسعة تستفيد منها كل لغة بإنجازات اللغات الأخرى، فتنتهي بذلك خرافة تمركز الذات الغربية، والزمن الغربي.

3- جدل الوقع/ النص:

إن جوهر المساءلة التي تسكن النقد -قديمهُ وحديثُه- تقوم على ثنائية تتجاذب "النص" كقطبين ممغنطين، يتبادلان قوة الشدّ دفعة واحدة: النص الداخل/ الخارج. على أن تقوم بينهما منطقة عسيرة التحديد، تقوم بفعل "التنافذ" "osmose" تتفاوت سماكتها وكثافتها من نص لآخر بالنظر إلى داخله وتعقيد شبكاته الدلالية، وكثافته الترميزية، أو إلى خارجه وسعة الفلك السابح فيه، وتقاطعه مع نصوص، وذوات أخرى. فالنص الأدبي: "في أبسط مظاهره كلام، ولأنه كذلك وجدت علوم اللسان إليه سبيلاً. والنص الأدبي إبداع فردي، ولأنه كذلك وجدت العلوم المهتمة بالأفراد طريقها إليه.. والنص الأدبي يبدعه فرد منغرس في

الجماعة، ويتجه به إلى مجموع القراء لذلك تناوله علم الاجتماع بالدرس.. وهكذا إلى آخر العلوم الإنسانية علماً علماً، لكلّ منها طريق تسلكه إلى الظاهرة الأدبية، فتمتحن مناهجها عليها" (32).

فإذا كانت القراءة السياقية قد يمّمت وجهها شطر "الخارج" تحاور حقوله المختلفة مستفيدة من معارفها، التي يعززها البحث الفلسفي، والتاريخي، والاجتماعي، والنفسي محاولة أن تُبقي باب التذوق والتأثر مفتوحاً على الداخل، حتى لا يُغيّبَ النّص كليّةً في ركام الفرضيات والتصورات. فإن القراءة النسقية ستوكل لنفسها مهمة الغوص في مجاهل عالم "مغلق" تقّر بوجوده واستقلاله، فتعطيه سمات الكائن الحي ذي الخصائص المميزة، والتي تجعل منه ذاتاً تنعم بالشرعية، والحياة، مولداً ونشأة، ومماتاً، يتحمل القارئ/ الناقد مسؤولية الإفصاح عن كنهها في كل مرحلة من مراحل حياة هذه "الذات".

إن تدابر القراءتين في حاضر النقد، يثير ابتداءً موجة من تبادل التهم، تغري -حتماً- بإقامة جسور التقارب بينها، فتجعل من ثنائية: داخل/ خارج وجهين لورقة واحدة على حدّ التعبير السويسري، يمكن الانتقال من الخارج إلى الداخل، أو المروق من الداخل إلى الخارج في عملية تكاملية تفضي -حتماً- إلى إعطاء النص أبعاده الحقيقية قراءة (تفسيراً وتحليلاً) أو (الفهم + القراءة الناقدة) على رأي "مصطفى ناصف".

إلا أنّ "أسطورة" (التكامل) يتلاشى مفعولها السحري، بمجرد الإطلالة على شساعة المدارات التي يرسمها السياق، وتقاطعها في فضاء المعرفة اللاهثة وراء إدراك حقيقة الإنسان ذاتاً، وروحاً، واجتماعاً، ويذوب حلمها عند الوقوف على عتبة اللسان، ومتاهات الدلالة، والإشارة، والرمز، فتغدو عملية التوحيد في المطلب التكاملي، عملية "تلفيقية" تنتهي بالانتقاء المُفضي إلى السطحية، والتغاضي عن الحقائق وجواهرها.

ذلك ما جعل "بيار ماشيري" Pierre Machery يقول متبرّماً من المناهج (سياقية ونسقية): "لا يجد الباحث النزيه الآن ما يختاره، فالمنهج التقليدي لم يفسر شيئاً إطلاقاً إذ كل شيء عنده مفسر مسبقاً ما دام الأدب من أمر الغيب يعرف بالبداهة ويدرك دونما سؤال. والمنهج

النفساني لم يفسر بدوره شيئاً إذ هو لا يوفق إلا بمخلفات غثة للتجارب الفردية وهي مخلفات لم تضع يوماً في الأدب أثراً راقياً. والمنهج الاجتماعي يعد الكثير ولا ينجز إلا القليل إذ هو يمسك بحسابات لا يمتلك حق التصرف فيها. وأما المنهج الهيكلاني فيكشف عن تركيب لا يعرف من أين جاء ولا يدري لما أحدث في القارئ انفعالاً" (33).

وتزداد معضلة القراءة العربية نشازاً عندما نقف من هذه الحيرة موقفاً متتلمذاً لا يخوّلها الدخول في حلبة النقاش، فهي ناقلة فجّة، تنتظر ما يسفر عنه نقع المعركة لتأخذ الجاهز، وهي تشهد تحوّله وذبول زهرته، فتفوت على نفسها شرف المجادلة، حتى وإن أفضت بها إلى قليل أو كثير من الخطأ. كما أن التلقي الساذج في القراءة العربية يوهم بالقفزة التي ستردم "الهوة" الفاصلة بين الزمنين (الغربي والعربي)، ولكنها إن مكّنت فريقاً من الاندماج والذوبان في كوكبة الغرب فإنها ستنقل القطيعة إلى الزمن العربي ذاته فتشطره شطرين، وتقطع حبل التواصل الواهي فيه. والمخاوف التي تساور الدارسين قائمة لا محالة، تتجلى من خلال بعض المواقف التأملية الكشفية، و"حسين الواد" لم يتأكد منها بعد وإنما تلوح له عن بعد: "وأنّه ليخيّل للواقف على بعض الأبحاث الحديثة، أن قطيعة معرفية بصدد الحصول بين المناهج السياقية والمناهج السياقية والمناهج التي يحاول أصحاب هذه الحركات المحدثة إرساءها" (34) بل سيمتدّ الشرخ بعيداً ليتجاوز المناهج إلى القراء إلى المثقف العادي إلى سواد الناس.

إذا كانت النظرة القائمة على المناهج السياقية، تحدّد لنفسها مساراً واحداً، فتسميه (تاريخي، اجتماعي، نفسي...) وتلتزم حدوده في محاورة النص، فإن التطلّع إلى كسر ذلك السبيل وفتح المحاورة على أصوات متعدّدة تلتقي كلها في رحاب النص (داخلاً وخارجاً) مع تجدّر الخوف من السقوط في التلفيق المشين المسطح. فإن القائلين ببعض

المناهج القائمة في رحاب التصور الجمالي عامة، تنفي عن نفسها هذه التهمة بقوة قائلة أن مسعاها "تركيبي" في أساسه، يقوم على مبدأ الاستعانة بالمعارف والاستماع لكافة الأصوات: "دون أن يترك السبيل

إلى أن تطبع عليه شكلها التحكمي التقريري القاسي" (35). غير أن عملية التركيب خاضعة في مبتداها ومنتهاها للمركّب فتمتح من ذاتيته وموضوعيته وتوجهاته على السواء، فلا يكون للتركيب صبغة العلمية المنشودة، ويغدو "التركيب" تركيبات" لاحدود لها. حتى تغيب معالم المنهج المنشود والذي لم يتحقق كيانه بعد في كيانات متناهية، تتأرجح بين الاكتمال الحاذق والتحذلق المعيب. كما أن "الناشئ" هجين قد استكمل صورته من قناعات رست في "ماضي" النقد وقد تخطاها حاضره إلى الكشف عن تهافتها إما بضرب أسسها المعرفية، وإما بفضح مغالطاتها المنهجية عند الإجراء. ولهذا الغرض رفضت هذه المناهج العائمة في الفلك الجمالي أموراً جوهرية في غيرها:

أ-رفض السياق/الواقع:

تتجلى "خرافة" رفض السياق من خلال توظيف: الوسيلة/ الغاية، فإن درجت القراءة السياقية على اعتبار الأدب وسيلة، فإنها قد مكنت للسياق من امتلاك ناصية الإبداع وتسخيره لغايتها المتعددة، وأضحت النظرة إلى السياق "غاية" تخدمها وسيلة تابعة له نابعة منه: "النص". فما كان منها إلاّ استبدال "الوظيفة" المنوطة "بالنص" وتحويله إلى "غاية" في حدّ ذاته بعكس المعادلة، فيبيت السياق ليس أمراً مرفوضاً مبعداً، بل وسيلة في غاية الأهمية لتحديد حقيقة الإبداع، ومن هنا كان السياق وسيلة لتبرير وتأكيد هذه الغاية في الوقت ذاته، ومدخلاً كثير النفع إليها. لأنّه سيجلي جوهرها، وكل معرفة معمقة لهذا "الخارج" قمينة بأن تميط اللثام عن سرّ الوجود فيها.

ب- رفض التقعيد:

لاتقوم "مجازفة" التركيب إلاّ من خلال رفض التقعيد. لأن كل عملية تقعيدية تجنح لتثبيت المقولات وتحجّرها، وصبغها بقدسية مفتعلة، تشدّ كلّ انطلاقة وتعيق كل إضافة، والمشهود في عملية "التركيب" تراوُحُها بين ذاتية يحكمها الانطباع والتأثير وموضوعية يسكنها هاجس العلمنة انطلاقاً من تسمية المركّب "بالمنهج". فالمنهج مصطلح يثير هذه

الحمى العلمية ويجعل "المُرَكّب" يهرع لها عندما يستفيق من "تخذير" مايريده هو إلى مايريده منه المنهج. وحتى عندما يتولى أحدهم تبيان حقيقة المنهج، تتسم لغته بالحيرة، فتتميع كلماته، وتنحلّ إلى تعريف اللاتعريف: "لايخضع (المنهج) لأي تعريف واضح المعالم كما أنّه لايقف عند حدود معينة" (36).

وقوف المنهج التكاملي على خرافة الرفض ومجازفة التركيب، لم يقدم شيئاً ملموساً للقراءة الناقدة والتي تحاول تجاوز السياق إلى النسق، لأن التصور الجديد لم يقض على السياق كلّية. بل حوله من "غاية" إلى "وسيلة" وأضفى عليه قيمة أخرى تجعل منه مصدراً معرفياً لابد من ريادته حتى تستحكم عرى القراءة وتتمتّن: لتخدم "غاية" مطمورة في النّص على اعتبار أنّه الأصل دون أن تميّز سبل الاستفادة من الأول لفك مغاليق الثاني.

إن إقرار وجوب قيام قراءتين متجاورتين تتقاطعان في النص (خارجية وداخلية) دون تقعيد "مسبق يحكم سيرورتها ويضبط مداخلها ومخارجها، ورّط هذه المناهج في اختيار أدوات عائمة فضفاضة سرعان ماتنتحر على مشرحة "النص" قرباناً له دون أن تنال منه الزلفى. لأنها تستعير من "ماضي" النقد مصطلحاً فقير الدلالة وهو "التفسير" للكشف عما يحفّ النص من أسباب وظروف موجدة للصنيع الأدبي. على أن "الفَسرَ" كشف وتوضيح، وإنارة تبيّن حدود المنظور ولاتدرك ماهيته ووجوده على تلك الصورة وذاك الشكل بالذات. وعمدت إلى "حاضر" النقد لتوظف منه أداة "التحليل" لتكون مبضعاً تفكك به عناصر الصنيع الأدبي من الداخل للكشف عن مكوّناته، وتحميلها أبعاداً دلالية يستنطقها المحلل من لغته، وأنساقه الداخلية صرفاً، ونحواً، وبلاغة، ورمزاً. فيفرغ عليها المحلّل شيئاً من عبقريته تحوّل الصنيع الأدبي مرّة أخرى إلى عمل فني قائم بذاته قد يحتاج يوماً إلى يد أخرى تشرّحه هو الآخر. فالنقد (تفسيراً وتحليلاً) خلق إبداعي وإن قاَم على خلق آخر. بل قد يغدو تعلّة يركبها الناقد لإبراز تفوّقه ومهارته كما نعت "لانسون" –من قبل– وهو يرسم صوره!..

إن تعامد التفسير والتحليل في المناهج الجمالية، يجعل من القراءة الجمالية عملاً منشوراً على حبلين في آن. تشدّ الأولى خيوط الانطباع مادام السياق وسيلة يوظفها القارئ لإدراك النسق، فهو يلبسها دلالات قد لاتكون في ثوب السياق خيوط سدى ولحمة وإنّما زركشات وحسب، فيجعلها مطلبه الأول، فتضمحل دلالة السياق الجوهرية أمام تلوينات يكسوها الوهم أحياناً ثوب الأصل، فيحيل البحث عن معنى المعنى، والجري وراء اقتناص الهارب وراء ضباب الاحتمالات الواهية، وهي في نهاية المطاف عملية غير مأمونة المزالق، مادامت موقوفة على مايريده الناقد منها لا ما يمليه المنهج عليه.

أما ما يشدّ الحبل الثاني فموضوعية (مُخوفة) ينشدها المحلل في سعيه وراء اعتبار الصنيع الأدبي كياناً لغوياً تحكمه جملة من القواعد (صوتية. تركيبية: نحوية/ بلاغية... دلالية..) لايمكن التغاضي عنها أو تجاوزها، فهو مطالب باستنطاقها وفق ماتقتضيه تلك القواعد. كما يجد السياق مرّة أخرى مبرّره في القراءة التحليلية، لأنه ينبع من نسيج الكلمات وصورها ودلالتها وشبكاتها المعنوية، فيغدو الواقع الناشئ عنها واقعاً فنياً يشاكل الواقع المعطى ولايعكسه بل يقدم له صورة فنية تتسّم بالرؤية الحالمة لا بالرؤية الشاخصة.

ولاغرو أن تقف هذه القراءة من المناهج السياقية، موقف الرافضة فتسجل عليها جملة من المآخذ حتى تبرّر وجودها في حقل النقد كقراءة تجاوزية تحاول أن تجسّد من خلال آلياتها مافات القراءة السالفة، على أن تتحرّز من مغبّة السقوط فيها أثناء الممارسة. فهي وإن أقرت لنفسها أداة "التفسير" و"الانطباع" وجعلتهما مرحلة أولى في فعلها القرائي تقف من التيّار التأثيري -الذي انطلق أساساً من اعتبار الصنيع الأدبي تعبيراً عن الأدب يفسّر من خلال أحاسيسه، ومشاعره، وانعكاسها على مشاعر الناقد، ولاينشأ الحكم عنده إلا من خلال هذا الانعكاس ومدى فاعليته- (37).

موقف الرافض الذي لايقيد الأدب بالأديب، بل تنادي بضرورة فصله عنه واكتسابه استقلالية، لأن الإحاطة بحياة الأديب لا تقدم شيئاً

في سبيل التبصّر بحقيقة الإبداع. ويسحب هذا الحكم على المنهج النفسي ذلك لأن: "الإبداع الأدبي لايمكن أن يفهم في ضوء آفات الأدباء العضوية، وعقدهم النفسية، إذ لو أُنزل الإبداع الأدبي منزلة الفعل اللغوي المباشر وأجريت عليه أحكام الكلام الذي يقوله كلّ قائل يكون قد حُمل على مايُشبه السّجل النفسي السّاذج الذي يصور حالة الأديب" (38).

على أن المنهج الواقعي لم يسلم من النقد إذ أنّ الإبداع الأدبي ليس رهين الواقع، بل يستمدّ مقوماته من ذاته وفق أعرافه، وقوانينه الخاصة، ومنطقه الداخلي، وليس هذا إقصاء للواقع بحيثياته جملة وتفصيلاً، ولكن حضور الواقع يتيح الفهم السليم لبعض الخصائص التركيبية التي تجلّيها اللغة، وتلبسها الأفكار، فالنص إذن "لايشير" إلى شيء خارجه مطلقاً وإنّما "يدل" عليه في ثوب معقد النسج من التراكيب اللغوية والدلالية(39) وعندها تغدو الدلالة الأدبية إحالة "مستمرة" على ذاتها لايقابلها مرجع نفسي، أو اجتماعي، أو تاريخي، أو فلسفي.. لأن "الفكرة تستمد دلالتها من مساق الإبداع الأدبي الذي تدخل في تركيبه، لا من مساق التجارب الحيوية التي نبعت منها. أي أنّ مادة الإبداع الأدبي لاتوجد في تاريخ حياة الأدباء ولا في ظروفهم وإنما تنبع من الإبداع الأدبي ذاته (وهي تنبع من منطق اللغة لا من منطق العواطف)" (40) فالتعبير المباشر عن الفكرة نقل آلي، أما خلقها فمنوط بتركيب عبقري تكتنفه اللغة في جميع مستوياتها.

وبهذا الفهم الناقد الذي تقدمه القراءة الجمالية، وعلى رأسها القراءة اللغوية، تنفلت الوظيفة الأدبية "الوسيلة" إلى "الغاية" وتتحققلها فُرادة الجمع بين "الامتاع" و "الإفادة" فتكتمل دائرة استقلالية الأثر الأدبي عن الواقع، بتجسيده الإفادة النفعية والمتعة الفنية من خلال خاصية الأولى المتمثلة في لغته. وكلّ مقاربة له تتجاوز اللغة ضرب من التخريف يستهلك الجهد، ويستنفد الطاقة دون طائل يذكر. لأن ربط الأثر الأدبي بنفعية وقتية فقط حكمٌ عليه بالموت إذا تولّت دواعيها، وتأكد الاستغناء عنها. بل المفروض ترك باب الانتفاع والامتاع مُشرعاً يعود للقارئ تحديد مناهله ساعة شاء بحسب مايرغب ومايشتهي. وليس على الأديب قصرها

على نوع معين. لأنّ في ذلك قتلاً للوليد ساعة ولادته وذلك مايجعلنا نعيد قراءة الشعر القديم بنهم دون كلال أو ملال، لأننا نحدّد دوماً لأنفسنا قراءً مانبغيه وراء كل قراءة، فيكون لنا أن نقول مالم يقله الشاعر ويقبله النّص من خلال "شبكة الاحتمالات" فيه والتي تتّسعلها اللغة من خلال الحقول الدلالية الخصبة وحياة الرموز والظلال الهاربة وراء بلاغة الغموض.

إن إفساح المجال أمام القارئ ليقول مالم يقله النّص في بنيته السطحية إيمان بتعدد القراءة للأثر الواحد من شأنها أن تعيد بعثه مرات عديدة. فالقراءة إذن هي تلك النار التي تحوّل "الفينق" رماداً ليعاود بعث نفسه أكثر قوة وشباباً. ذلك أن النص ظاهرة فنية: "تظل أغنى من عشرات التفسيرات، وتظل متعددة المعاني، لاتمنح نفسها لتأويل واحد يمكن اختزاله بقانون رياضي ناجز"(41) إنّها إذن استعارة كبرى يكتنفها غموض سحري لايمكن أن نلج عواملها إلا من خلال اللغة.

3-القراءة اللسانياتية:

إن القراءة اللغوية –كما أشرنا إليها سابقاً في إطار التيار الجمالي– لايمكن فصلها عن الحقل اللسانياتي فصلاً تاماً. بل الحديث عنها لم يكن عندنا إلاّ من قبيل تحضير "جسر" منهجي يمكننا العبور إلى المصطلح الجديد وحسب، لأن القائمين على القراءة اللغوية لم يتوانوا من النهل من مشارب اللسانيات مادة ومصطلحات، وأن يستلهموا أطرها في البحث عن أدبية الأدب وغايته ومادته. والقراءة اللسانية التي نقصدها الساعة هي ذلك الفرع منها والذي: "يبحث عن العلاقات القائمة بين اللسانيات، والأدب، والنقد، والسيميائيات، والأسلوبيات، ماهي أفضل التقنيات اللسانية التي يمكن للأديب والكاتب أن يستخدمها ليكون عمله أكثر تأثيراً وفهماً في المجتمع؟ كيف يستطيع أن يقدم عيّنات وشرائح أدبية متنوعة للسانيات من أجل أن تدرسها وتبني عليها فرضيات يمكنها أن تساهم في بناء صيغة علمية دقيقة للنقد الأدبي المعاصر"(42).

وهو فرع يتجاوز التاريخية اللسانية، ومدارسها ومشاربها، ويقف

عند ماتمخّض عنها: سيميائية، وبنيوية، وأسلوبية، ومااعتور هذه المناهج من تذبذب قبل أن تتضح معالم مناهجها في صور ترفض السكونية، والاستقرار، وإن كانت بيّنة المعالم يمكن مقاربتها من خلال إنجازاتها، ومقولاتها المختلفة.

فالقراءة اللسانياتية تتسّم بصفتين اثنتين: "الأولى هي علمية (تطبيق المقاييس العلمية على اللغات) والثانية هي استقلالية (هذا العلم له مبادئه، وقوانينه، وأنظمته الخاصة به)"(43) ذلك في حدّ العلم ومادته (44) أما في تقاطع الأدب واللسانيات إسهاماً يكمن في الدقة والموضوعية، والكشف، والإثارة. وأن الأدب يستطيع أن يقدم للسانيات حقلاً غنياً متنوعاً من الأنواع الأدبية، والأهم من هذا أو ذاك هو أن منطلقها والأدب منطلق واحد: ألا وهو اللغة.

إنّ اللسانيات الأدبية تبحث في بنية اللغة وتوزّعها وظائفها في الأنواع الأدبية ثم تبحث في التقنيات الأسلوبية، والسيميولوجية والتي يمكن للأدباء أن يستخدموها من أجل التأثير الأدبي. وإذا كانت اللسانيات والأدب يتقاطعان مشكّلان حقلاً متاخماً للتبادل النفعي المثمر. فإن اللسانيات والنقد الأدبي يتراكبان، تراكباً تاماً من حيث الأداة والغاية. فاللسانيات تحليل وتفكيك للغة: "هذه الأداة المتشابكة العلائق، المتعددة الوظائف، تلك التي يصطلح عليها البشر "اللغة". التحليل والتفكيك يستهدف معرفة بنية النظام الذي من خلاله يمكنلهذه الأداة اللغوية أن تعمل على نحو صحيح وسليم" (45) والنقد الأدبي هو الآخر: تحليل وتفكيك للأدب الذي يقيم اتصالاً جمالياً متخذاً من اللغة أداة ومنطلقاً في ذات الوقت. فالمهمة واحدة، والسبيل واحد. مما يسمح للنقد أن يقيم حاسة التنافذ بينه وبينها، فيستفيد من فتوحاتها المختلفة، ويحصّن ذاته بموضوعية طالما لامه النقاد فيها وعابوه عليها، ومن ثم تغدو القراءة اللسانية، قراءات لاقراءة واحدة، يمكن حصرها في الرسمة التالية:

1-القراءة البنيوية.

2-القراءة البنيوية التوليدية.

3-القراءة الأسلوبية.

4-القراءة السيميائية.

إذا كانت هذه "التقسيمات" تبتغي تشقيق الكلام في التوجّه اللسانياتي العام، من خلال سلوكها سبلاً متتاخمة لبعضها بعض، مستخدمة ذات المعجم المعرفي والاصطلاحي في مباشرتها للنص، متوخية الكشف عن بنيته التركيبية، سعياً وراء دواله ومدلولاته. فإن السؤال الذي يفرض نفسه ابتداءً عليها هو: لماذا النقد الألسني؟ وما أبعاده؟ وما الذي يرجوه النص منه؟

إن الجواب الذي قدّمه لنا "عبد اللّه الغذامي" في "تشريح النص" يتناسب مع الفعل الذي اعتزم القيام به وهو يحاور النص "تشريحاً" من خلال منهج "مركّب" لا يقف عند مدرسة معينة بل ينتقي الأدوات من هذه وتلك، ليعدّ عدته وفق تصور تلوح له نتائج بحثه ابتداءً قبل الشروع فيها، ولو على سبيل التصور لذلك فالنقد الألسني عنده من قبيل ذلك التركيب لأن اللسانيات: "هي لغة اللغة، أي الأخذ بنصوصية النص، وهي نصوصية نسبية لأنها تقوم على مبدأ العلامة. كما أنها ديناميكية لأنها تأخذ بمفهوم الأثر، وهي استنباطية، ووصفية لأنها تعتمد على سبر حركة الدوال بدءاً بالصوت المفرد فالكلمة فالتركيب، ثم السياق الصغير، وتربط ذلك بالسياق الكبير من خلال حركة تداخل النصوص، وهذا كلّه يحدث دون أن تفقد النصّ خصوصيته لأنه يحمى بمبدأ الإشارة الحرّة" (46) وهي في جملتها مقولات سكنت التيارات البنيوية والأسلوبية، والسيميائية في مقاربتها للنص، وهي أقطاب الرّحى في كل قراءة تحاور النّص. وتسميته بالنقد الألسني تحايل على المنهج المركّب ليتّسعلها جميعاً مادامت تنتمي إلى الأصل انتماء الفرع. فتتعدّد بذلك أدوات القراءة، بل تتجاور فيه القراءات. تبدأ بالانطباع المباشر الذي يخلقه الأثر إلى الوصف، إلى الاستنباط، إلى التحليل، إلى التركيب، الذي يتخطى حدود النص كدال والنّاص، إلى تقاطع النصوص (التناص).

وإذا كنا قد نعتنا المنهج (الألسني) -بهذا الفهم- لأنّه ليسا فتحاً جديداً ينضاف إلى القراءات التي سجلناها، بل يثير فينا ما أثاره المنهج "التكاملي" حين أدعى الأخذ بأحسن مافي المناهج مكتفياً بالنتائج

المستقرة الأخيرة، فسجن نفسه في أطر تحوّل عنها النقد إلى غيرها فأضحى تركيبها يخضع لذاتية المركّب لا إلى موضوعية الطرح.

وصاحب "النقد الألسني" يقرّ بمبدأ الانتخاب والانتقاء حين يفصح قائلاً: "انتقينا منهجنا من مجمل مافيها (البنيوية، السيميولوجيا، التشريحية) معتمدين على خمس مفهومات هي: الصوت، العلامة، الإشارة الحرة. الأثر، تداخل النصوص. وهي مفهومات تحقّق نسبية القيمة من خلال وظيفة العلامة، وتحقّق ديناميكية الأشياء من خلال تحولات الأثر، كما أنها تؤسس لنا منهجاً استنباطياً لأنه كفعل قرائي منظور، وهذا يحقّق لنا صفات العلمية الأربع* التي جعلناها أساساً لوصف المنهج العصري الضامن للنتائج العلمية ذات البعد المعرفي النسبي المفتوح" (47).

والمطلوب من هذه التركيبة (الصيدلانية) أن تحقّق العلمية المنشودة في الحقل النقدي خصوصاً. لأنها "علمية" من نوع خاص مادامت لاتبغي الاستقرار والثبوت الذي تحلم به العلوم الفيزيائية والرياضية: لأن المطلوب في "علميتها" أن تتجاوز فقط أنماطاً كانت سائدة في القراءة السالفة فحالت دون انطلاقها، وقادتها إلى التقعيد الدغماتي من جديد.

فالنسبية، هي الإقرار المبدئي بوجوب التحول المستمر عن كلّ إنجاز مهما كانت درجة إتقانه بحثاً قلقاً عن غيره، وليست نسبية القانون الذي لايعرف من المادة إلا حالاتها المشاهدة في عالمنا فإن تحوّل العالم قد تظهر خصائص أخرى ماكان للباحث أن يفكر فيها. فالنسبية عنده "احتراز" ذكي يبقي للاّحق حقّ التنقيب والتجريب، لاحق التحاور من أجل التجاوز (48). لأن فهم النسبية يمليه ويقتضيه مادام الإطلاق والتعميم شأن القراءات القديمة وجرّها إلى أحكام جاهزة تنسحب على كلّ ماشاكل القضية المدروسة كقياس الغائب على الشاهد.

---

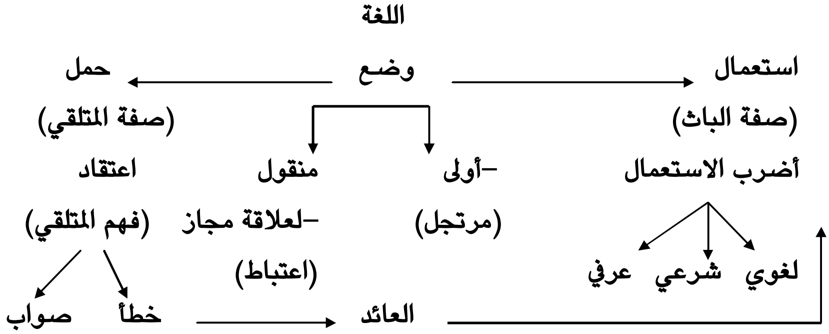
* النسبية في مقابل الإطلاق.
-الديناميكية في مقابل الجمود.
-الاستنباط في مقابل الإسقاط.
-الوصفية في مقابل المعيارية.

وليست الدينامكية هي تلك السمة المشاهدة في المادة، والتي ظُنّ أنها تجسّد الجمود، بل هي خاصية تسكنها، ويحكمها التركيب النووي الدائب الحركة في ذاتها، والذي ينفي عنها كل سكونية. فالزمن "زمن المشاهدة" أقصر من أن يتيح رصد تحولاتها، وهي في النّص "مجازاً" لاغير يثير عند القارئ وجوب الإيمان بحركة داخلية، ليس من خلال تغيّر دواله وتحولها، ولكن من خلال اكتساب المدلولات دلالة جديدة تسكن الكلام أولاً مجاوزةً تحجّر المعجمية لتستقر في اللسان أخيراً. فلا يتحرك النص ديناميكياً إلا إذا طعّم بها من خلال الفعل القرائي وهكذا يخيّل للقارئ أن النّص يرفض الجمود.

أما الاستنباط، والوصف في مقابل الإسقاط والمعيار، فهي ردود قديمة في "لغة" جديدة مولعة بالثنائيات، حتى يسلم المنهج الألسني من صبغة الوصفية التي لحقته منذ "دو سو سير". وعليه فالناقد يستنبط لأنه لايتعامل مع اللغة على مستوى اللسان، بل يتفاعل معها على مستوى الفعل الإجرائي الذي يبيح لنفسه قاعدة الانزياح، فاللغة عنده مرهونة بوظيفة ما* لابد من تبليغها لإقامة التواصل، مرتبطة بشبكة من التوقعات الضمنية التي يشترك فيها الباث والمتلقي والتي أطلق عليها علماء الأصول تسمية "الاعتقاد" مع فتحه على الخطأ والصواب وفق الرّسمة التالية:

---

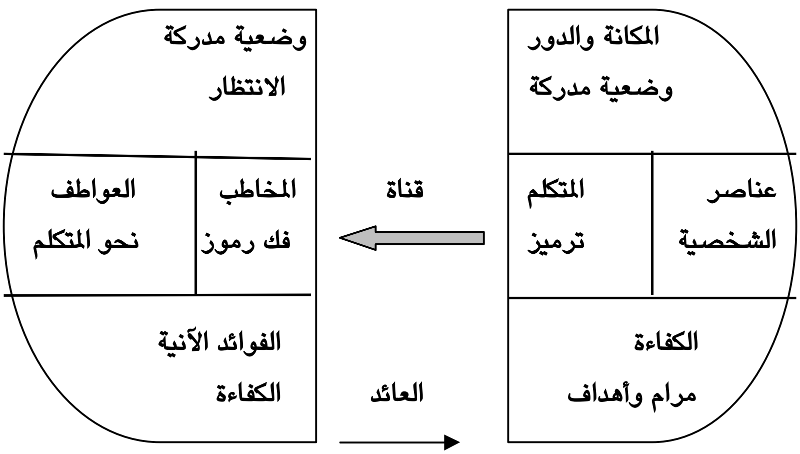
* المرسل (وظيفة تعبيرية أو تاثيرية)
-الرسالة (وظيفة شعرية)
-السياق (وظيفة مرجيعة)
-السنن (وظيفة ماوراء لغوية)
-المرسل إليه (وظيفة إفهامية)
-الصلة (وظيفة انتباهية).



فمن السذاجة إذن: "أن تظن بأن بلاغنا إلى غيرنا هو دائماً مفهوم، أو أننا نفهم فهماً كاملاً مايصدره غيرنا. يمكن أن تحمل الكلمات معاني مختلفة تبعاً للجماعات المرجعية، حتى داخل الجماعة الواحدة يمكن أن تحمل الكلمة معاني تختلف من شخص لآخر، ولذلك فمن النادر أن تتفق دلالة الكلمات والعبارات عند كل من المتكلم والمخاطب في جميع الحالات" (49). لم ينتظر علماء الأصول الكشف النفسي لإدراك هذه الحقيقة على مستوى الكلام من اختلاف الجماعات، وإنما استنبطوها من صميم اللغة، وهم ينظرون إليها من زوايا ثلاثة: الوضع: وهو يشكل الكفاية اللغوية على عرف "تشومسكي" أو اللسان عند "دو سو سير"، وفيه رصدوا حقيقة اللسان ارتجالاً ونقلاً تجوزّياً. أما الاستعمال، وهو الكلام عند "دو سو سير"، والأداء الكلامي عند "تشومسكي" أي استعمال اللسان إجرائياً في زمان ومكان ووسط لوظيفة ما. كما تنبهوا إلى أن مسالك الاستعمال المرهونة بقنوات تخصّصية قد تعقد المسألة التواصلية من حيث تحديد طبيعة المصطلح المستعمل والذي حدودّه (لغوياً، شرعياً، عرفياً)، وعليه أخيراً يتوقف "الاعتقاد" والحمل، فإن وافق القناة التي حدّدها المستعمل حصل البيان والتبيين أو الإفهام والتفهيم على حدّ تعبير "الجاحظ" (50).

وقد وسّع علم النفس الاجتماعي دائرة اهتمامه إلى الباث والمتلقي على السواء، ولكن خارج الحقل اللسانياتي حتى يضبط عملية

"الاعتقاد" ضبطاً لاتمليه "الرسالة" من خلال لغتها وحدّها كما قرّر "جاكوبسون" –وإن تحدث عن السياق في كونه مرجعاً– يحتمل الإشارة إلى الزمان، والمكان، والوسط، والتاريخ، والنوع، وهي قضية أثارها الاصطلاح الأصولي من خلال: لغوي، شرعي (الدين، التصورات الدينية، الفقه....) عرفي (اجتماعي: المنوط بالجماعات، والبيئات، والأحوال النفسية السائدة والاعتقادات الخرافية وغيرها....). أو ماعبّر عنه "الجاحظ" بالنصية إجمالاً* وماستدركه "باساغانا" قائلاً: "فترميز بلاغ ما أوفكُّ رموزه لايتوقفان فقط على العوامل الموضوعية في الرسالة الموجهة أو المستقبلة، وإنما يتوقفان كذلك على خصائص المجال النفسي/ الاجتماعي لكل من المتكلم والمخاطب" (51) مبيناً ذلك من خلال الرّسمة التالية:



ونجاح التواصل الذي أقامه علماء الأصول على الاعتقاد، يقيمه "باساغانا" على "التقمّص" وهو يريد به تقمّص المتلقي لأدوار المتكلم. لأنه كلما كان التقمص تامّاً أو شبه تام توحدّت القناة وحصل التوافق على المراد في مدلولات الكلمات والإشارات، وتحققت الفوائد الآنية، وإلاّ لكان "العائد" هو الرسالة برموزها جملة دون أن تؤدي وظيفتها.

* يقول "الجاحظ": "أما النصية فهي الحال الناطقة بغير لفظ، والمشيرة بغير يد...
وذلك ظاهر في خلق السماوات والأرض، في كل صامت، وناطق، وجامد، ونام، ومقيم، وضاغن، وزائد، وناقص. فالدلالة التي في الموات الجامد كالدلالة التي في الحيوان الناطق. فالصامت ناطق من جهة الدلالة، والعجماء معربة من جهة البرهان"(52).

ويكون "الاعتقاد" الأصولي أوسع دلالة حين يجانب المتلقي الفهم ويخطئ الباث التّفهيم.. ذلك أن المدلول: "تعديل لحياتنا الروحية والمعنوية لايقاس ولايسجّل ولا نستطيع أن نحلّله إلا بطريقة مبهمة تقريبية مع أننا نتلقاه بشكل مباشر في تعقيده الخصب الهائل. ففي أبسط القصائد نجد المدلول عالماً بأكمله" (53).

ومن ثم كان تعريف اللغة الأدبية التي يرومها النقد الألسني لغة أخرى غير التي تبغيها اللسانيات، لأنها تخرق كل معيارية، وتتجاوز كل تقعيد، وتركن إلى كونها استعارة كبرى، تتأسس على طبيعة روّاغة كثيرة التلوّن فهي: "تختلف عن اللغة القياسية لأنها تنزاح بطبيعتها عن معيارية اللغة. لأن هدف اللغة الأدبية إثارة انفعال لاتقرير وقائع، فهي لغة استشرافية بطبيعتها لأنها لاتعرف اختزال المعنى. إنّها توسِّع وتضيّق في نفس الوقت التفاوت بين الرّمز والفكرة، بين العلامة والمكتوب والمكتوب والمعنى المحدد" (54).

ولهذه الأسباب وغيرها يتعذر على الناقد الأدبي تطبيق أدوات التحليل الألسني للغة كما تواترت عند الألسنيين دون أن يتدخل من جهة أولى إلى تحديد لغته هو: "اللغة الأدبية" وإلى تطويع الأدوات حتى تنفض عن نفسها الصّرامة العلمية التي نيطت بها وهي تعالج اللسان القار، والذي لاترى فيه سوى وسيلة تواصلية. بيد أن الناقد يلمح في لغته غاية جمالية تتلاشى فيها القصدية وتمور وتتلّبس الغموض تمنّعاً وإمعاناً في التخفيّ، فهي لغة تراود عن نفسها تجنباً للوقوع في "الالتباس" الذي يشين كل مقاربة.

إن "اللبس" عائق يتعثر به الفعل القرائي من بابين، الأول لساني، والثاني أدبي، تحاول اللسانيات ضبط الأول، ويسعى النقد والقراءات إلى تطويق الثاني وعزله عن الغموض وتجديده منه. فاللبس اللساني هو انتهاك للمعيار اللغوي على المستوى الصوتي، أو النحوي، أو التركيبي فهو شذوذ عن القاعدة لايفسره شيء. أما اللّبس الأدبي فيحدث ساعة خروج اللغة عن الوظيفة الاتصالية المثقلة بالقصيدة إلى رحاب الجمالية العائمة في مدارات الدلالات المختلفة، وعند هذا المستوى لايغدو اللّبس عيباً

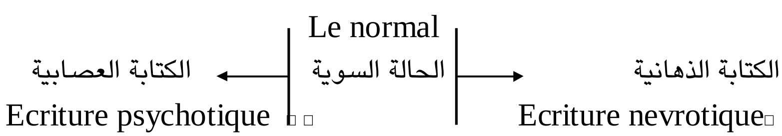
كما كان في الفهم اللساني، وإنما غموضاً بلاغياً جمالياً تحكمه تلوينات شتى حاول بعض النقاد رصدها على النحو التالي:

1–الغموض الناتج عن المجاز ذي الوتيرة العالية: حيث نجد الكلمات والعبارات تنزاح انزياحاً شديداً عن اللغة لتتجاوزها إلى ماوراء اللغة، لكن هذا الغموض يظل غموضاً إيجابياً لأنّه يشغل تفكير القارئ وينشّطه.

2–الغموض الناتج عن الهذيان والجنون: بحيث يشكل تركيب الكلمات والعبارات والجمل معنى لامعنى له، وكأن الغموض هنا يأخذ صفة القواعدية.. التركيب صحيح من الناحية القواعدية التركيبية، ولكنه فاقد للقبولية. وهذا النوع يكثر في الشعر الحر. ويمكن: "استناداً إلى التحليل النفسي اللاكاني الحديث أن تفرق بين مستويين، أو منحيين للكتابة طبقاً للطبيعة البيولوجية والسيكولوجية التي تتولى إنتاج الفعل الإبداعي.

أ–الكتابة الذهانية Psychotique

ب–الكتابة العصابية Nevrotique



–العصابية: إنها ارتباط حاد بالوجود حتى ليصبح حالة شاذة –مرضية– إذ أنها تسم صاحبها بنوع من المعاناة. والعصابي مشدود شداً حميماً حاداً وحاراً إلى الوجود يكسبه شكلاً من أشكال القلق والألم" (55) فهو شديد الحساسية شفاف، متسمّع لخلجات الوجود وهمساته. ذلك مايجعل لغته استعارية تفور هيجاناً وحركة. إنّها لغة مشهدية استعراضية إغرائية يسكنها الزخم التخييلي المفعم بالضبابية والظلال، فهي لغة لاتقول بل تخلق الغريب من الغريب ثم تتخطاه.

–أما مايميّز الكتابة الذهانية فهي على العكس من ذلك فقدان الحرارة التخييلية وتجاوز الحالة السّوية في اتصالها بالوجود، وكأنها

غياب عنه، أو شكل من أشكال الموت. إنها من هذا الوجه تخلو من المشهدية والاستعراضية، فتغدو لغة (بيضاء) على حدّ تعبير "موريس بلانشو" أو في درجة الصفر كما نعتها "بارت" بعد ذلك وكأنها تلزم الحياد التام (56).

3–الغموض الناتج عن استخدام مفرط لظاهرة معينة من الظواهر: (التاريخيّة، الدينية، الاقتصادية، السياسية).

أ–الغموض التاريخي والصوفي *أدونيس (أغاني مهيار الدمشقي).

ب–الغموض الفلسفي *علي الناصر (ديوان اثنان في واحد).

ج–الغموض السياسي *شوقي بغدادي (ديوان أشعار لاتحب).

4–الغموض الخيالي المتسّم بالتنبؤ والسابق للوعي الحاضر.

5–الغموض المكتوب: ينشأ عن الفروق القائمة بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة.. (57) وإذا كان مردّ تلوينات الغموض إلى فعل الانزياح بدرجاته المختلفة: من الاعتدال إلى التطرف، والإغراق في الضبابية، والتعتيم، فإن النّص الأدبي قبالة الألسني والناقد يشكل أخيراً جانبين كوجهي القمر: أحدهما مرئي مضاء، والآخر محجوب تلفّه عتمة دائمة، وتسكنه مجاهل تجعل المدلج فيه متلمساً متيقظ الحواس، يقظ الحدس يرى من خلال بصيرته بعدما تعطل بصره، فلا يؤمن الأشياء في شكلها المادي الغلف، بل يتوجسها تلوينات أثواب الغول الذي حدّث عنها في صباه، لأن النص: "في صيغته الأخيرة هو نص "مكتوب"، هذا النص فيه مايظهر على السطح، وفيه مايبقى في الأعماق، وفيه مايعدّ خطاباً تواصلياً للغة (لغوي= بنية سطحية للغة)، (فوق لغوي= بنية عميقة) (58). ومهمة الناقد اليوم، هي كشف العتمة وتفكيكها، وتحليلها، أو إعادة تركيبها باستمرار، فيكون فعله خلقاً مستمراً لذلك المجهول، وصبغه بأصباغ دائمة التحول والتلوّن. بدءاً من وقوفه على الدال في جدله مع المدلول، لأن: "اللغةلها طابع ذهني واضح لاتستطيع أن تترجم العاطفة دون أن تنقلها من خلال لعبة التّداعيات الكامنة. فما دامت رموز اللغة

اعتباطية في شكلها، أو دوالها، وفي قيمتها أو مدلولها، فإن التداعيات تربط الدال بشكل يجعلها تفجَّر فيه انطباعاً حسياً، وبالمدلول بطريقة يتحول فيها التصور إلى تمثيل خيالي، وتصبح هذه التداعيات مفعمة بالقوة التعبيرية بقدر مايتوافق التلقي الحسي، والتمثيل الخيالي، وتصبح هذه التداعيات مفعمة بالقوة التعبيرية، بقدر مايتوافق التلقي الحسي، والتمثيل الخيالي مع معطيات الشعور العاطفية" (59).

لذا تظل القراءة اللسانياتية قراءة قواعدية مادامت تحاور اللغة في شكلها العام المكوَّن للسان، ولكنها تتقاصر عندما تغدو اللغة أدبية، فينقلب همّ الدارس تجاه المنهج يركِّبه ويختار أدواته من حقول لسانية شتى، عساه في الأخير يستطيع محاصرة المدلول.

وهو يدرك أن مايحاول المسك به ليس لغة وإنّما هو تمظهر خطيّ "كاليغرافي" وحسب. إن المظنون قابع وراءه يحيا من خلال المشاعر والعواطف التي تلبّست ذاك الشكل ساعة تمظهرها فقط. حتى غدا البحث عن السِّمة في الخطاب الأدبي مطلباً عزيزاً لأنّه قمين بتحمّل عبء التداعي خارج اللغة، كما أشار إليه "الجاحظ" من خلال "النّصية" و "عبد القاهر الجرجاني" من خلال الكلام النفسي وهو ينشئ نظرية النظم.

هوامش:

1-انظر أحمد حيدوش: م.س.ص:143.

2-عبد السلام المسدي:النقد الأدبي وانتماء النص م علامات ج3م1 يونيو 1992ص: 11

3-م.س.ص:11

4-م.س.ص:19

5-م.س.ص:20

6-عبد الملك مرتاض: النص الأدبي، من أين وإلى أين ديوان المطبوعات الجامعية 1983، ص40.

7-م.س.ص:41

8-م.س.ص:42

9-م.س.ص:49

10-عبد العزيز بن عرفة: الإبداع الشعري وتجربة التخوم. الدار التونسية للنشر 1988، علامات. ص:17.

11-م.س.ص:18

12-ريمون طحان: م.س.ص:20 ومابعدها.

13-عبد اللّه الغذامي: تشريح النص. دار الطليعة ط1 بيروت 1987، ص:79

14-م.س.ص:37

15-عبد العزيز بن عرفة: م.س.ص:28

16-انظر توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي. سراس للنشر تونس 1985، ص10-11

17-صلاح فضل: نظرية بنائية في النقد الأدبي الحديث. مكتبة الأنجلو مصرية ط2 1980، ص393/394.

18-توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث الدار العربية للكتاب 1984 ليبيا، تونس، ص:136.

19-عبد اللّه الغذامي: م.س.ص:44

20-غاستون باشلار: جماليات المكان. ص:26 أورده عبد اللّه الغذامي: م.س.ص:79-80

21-شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي ديوان المطبوعات الجامعية 1994. ج4/ص:145.

22-م.س.ص:144

23-م.س.ص:146

24-عمر مهيبل: البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1991، ص:12

25-م.س.ص:12-13

26-عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته. الدار العربية للكتابة 1988 تونس ليبيا، ص:23

27-م.س.ص:23

28-شايف عكاشة: م.س.ص:97

29-عمر أوكان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت. دار أفريقيا الشرق الغرب 1991، ص:9-10

30-م.س.ص:10

31-انظر عمر أوكان: م.س.ص:11

32-حسين واد: في مناهج الدراسة الأدبية. دار سراس للنشر تونس 1985، ص:37

33-م.س.ص:48

34-م.س.ص:46

35-شكري فيصل: م.س.ص:232

36-أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله ومناهجه. دار النهضة العربية بيروت 1981، ص:153

37-انظر رشاد رشدي: ماهو الأدب. مكتبة الأنجلو المصرية (د.ت) ص:90

38-شايف عكاشة: م.س.ص:ج55/3

39-انظر لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب مكتبة النهضة المصرية القاهرة 1970، ص:148

40-شايف عكاشة: م.س.ص:ج63/3

41-خلدون الشمعة: النقد والحرية. اتحاد كتاب العرب دمشق ط1 1989، ص:24

42-مازن الوعر: دراسات لسانية تطبيقية. دار طلاس دمشق ط1 1989، ص:24

43-م.س.ص: 26-27

44-انظر عبد السلام المسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية الدار التونسية المؤسسة الوطنية الجزائر 1986. الفصل الرابع والخامس.

45-مازن الوعر: م.س.ص:108

46-عبد اللّه الغذامي: م.س.ص:76

47-م.س.ص:81

48-لاندو و رومير: ماهي النظرية النسبية؟ دار "مير" للطباعة والنشر الاتحاد السوفيتي موسكو ط5. ص:5-10

49-باساغانا: مبادئ في علم النفس الاجتماعي (ت) بو عبد الله غلام الله. المؤسسة الوطنية للكتاب 1981، ض:28

50-انظر محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ. ديوان المطبوعات الجامعية 1983. الفصل الرابع.

51-باساغانا: م.س.ص:28

52-الجاحظ: البيان والتبيين (ت) عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي ط4 (دت)، ص:81/1.

53-صلاح فضل: علم الأسلوب. الهيئة المصرية العامة للكتاب ط2. 1985/ ص:85

54-عبد الله إبراهيم: التفكيك: الأصول والمقولات. أفريقيا الشرق المغرب 1989، ص:85

55-عبد العزيز بن عرفة: م.س.ص:39

56-انظر: م.س.ص:40-41-42

57-انظر مازن الوعر: م.س.ص:112-113

58-م.س.ص:123

59-صلاح فضل: م.س.ص:16-17.

الفصل السادس
القراءة البنيوية

-تمهيد
1-مصطلح البنية
2-خصائص المصطلح
3-مازق البنيوية
4-القراءة البنيوية العربية:
-القراءة الشكلانية
-القراءة البنيوية التوليدية
-القراءة البنيوية الأسلوبية
5-القراءة النسقية وتغييب الناص.

تمهيد:

لم تكن الثورة التي حملتها الدراسات اللسانية على يد "دو سو سير" هي اليد الوحيدة التي أزالت سداد القمقم الذي كان يحوي العفريت الذي انفلت، فاكتسح الحقول المعرفية كموجة مد هائلة أغرقتها بمقولات جديدة همُها الأول تفكيك خطاباتها، والتنقيب فًيها عن بنياتها الأولية، والإفصاح عن تلاحمها فيما بينها، والكشف عن علاقتها المتشابكة. إذ أن الفعل الفلسفي من "سقراط" و"أفلاطون" و"أرسطو" إلى "كانط" و "ديكارت" لم ينشغل بشيء انشغاله بإرساء النظم الفكرية وصياغة الأسئلة الجوهرية عن الكون، والوجود، والمصير. ولم يعرف التفلسف في قرننا هذا بدءاً من "جون ديوي" و"برغسون وبرترائد راسل"، مروراً بهوسرل و"هيدغروسارتر، وصولاً إلى "دريدا" الا: "تحليل نظم ذلك الصرح الكبير الذي بناه أسلافهم والنظر في المنهجيات التي أرسوها" (1)

والكشف عن بنياتها التأسيسية ووصف عملها داخل المنظومة الفكرية العالمية: وهو فعل تقني يقوم على نظام يتسم بالشمولية والعمق، ويحتمل عطاءات متعددة لاتستنفدُها جهود جيل واحد، فقصاراه تفكيك أطرها المعرفية وتعرية قنواتها الابستمولوجية، وهو فعل بنيوي يسعى إلى "الهدم" قبل "البناء" بناء التصورات الجديدة، ذلك أن الفيلسوف الأصيل هو: "الذي يتمكن في وقت من الأوقات من وقف حركة الفكر الإنساني حتى يتمكن من إعادة بنائه وفق مشيئته (2).

والمثير حقاً أننا عندما نصف هذا الفعل "البنيوي" نلزم أنفسنا بالسؤال البديهي عن قدم المنهج البنيوي، فتنشعب الإجابة شعبتين، تستفسر الأولى عن كون البنيوية منهجاً، وتطرح الثانية إمكانية قيامها مذهباً، وبين هذا المذهب وذاك فروق جوهرية، يقوم بينها تنافذ، وإن حصل بينهما تنافر، (ظاهرياً) لأن المنهج طرائقية تقنية محكومة بالفعل الإجرائي في حدود أدواته وتقنياته. أما المذهب فتصور فضفاض قد يتسع ليشمل معارف جمّة، بل قد يمتد طموحه لتفسير الكون، وعندما تغدو مهمته الرئيسية بناء منظومة فكرية، تقف إلى جانب ما اقترحه الأسلاف، وقوف الند والبديل في نفس الوقت.

وما دام المنهج "طرائقية" هدفها التفكيك والتحليل قصد التعرف على المكونات الأساسية وشرح أدوارها أمكن وسمه بالقدم ذلك: "أن العالم الحديث، ومنذ القرن السابع عشر، لم يتمكن من تحقيق إنجازاته الضخمة إلاّ بفضل تطبيق النموذج الرّياضي على الظواهر الطبيعية، أمكننا أن نحكم بأن هذا العالم منذ بدايته (بنيوياً) لأنه قصد الوصول إلى البناء الكامن وراء الظواهر الطبيعية وعبر عنها بلغة رياضية"(3) أما وسمها بالمذهبية، فيفتح عليها سيلاً من الأسئلة الجادة، ابتداء من قتلها للإنسان، وتغيب الذاتية وطمس التاريخ، وإعلاء العقلانية على حساب الروحية، وقصر الحياة لتكون مجرد نسق في منظومة مغلقة..

وهي أسئلة يصوغها قلق الإنسان ممّا آل بعد خيبة الوجودية الواعدة، ونبوءة "نتشه" من قبل حين أعلن موت الإله، والتفات الإنسان إلى نفسه، ليجد كيانه مجرد بنيات تتضامّ إلى بعضها (تاريخية، دينية،

بيولوجية، نفسية) يمكن عزلها وتفكيكها وإعادة تنسيقها من جديد في عمليتي هدم وبناء، فتتلاشى إنسانيته أمام مقولة "البنية"، التي تخللت صرحه المعرفي، من المتناهي الأصغر إلى المتناهي الأكبر.. عبر ميزاتها الثلاث: الجملة (La totalité) والتحولات (Transformations)والضبط الذاتي(Auto- reglage)(4) ووسمت جميع المعارف بميسمها.

ولم يسلم النقد الأدبي –شأنه شأن العلوم الإنسانية– من العودة إلى ذاته، والوقوف على إنجازاته ليلقي نظرة فاحصة فيما حققه، وفيما يصبو إليه، كما فعل الفلاسفة الجدد بالتراث الفلسفي، قصد الكشف عن أسسه التكوينية. وكما اعتقد "جورج بوليت" قائلاً في الستينيات: "أومن مثل الآخرين أن غاية النقد، هي الوصول إلى معرفة حميمية بالواقع النقدي، ويبدو لي أن مثل هذه الحميمية ممكنة فقط عند الدرجة التي يصبح فيها الفكر النقدي فكراً منقوداً. حيث في مقدوره أن يفلح في هذا فقط بإعادة التفكير، والشعور، والتصور،لهذا التفكير من الداخل"(5). وهي وقفة ناقدة، تنهج نهجاً تحليلياً تفكيكياً بنيوياً، يهدم التركة النقدية ليعيد بناءها من جديد وفق التصور العلمي الذي عرفته العلوم التي اتخذت لنفسها عين الطرائقية في الوصف، والفحص، والجدولة.

وعليه بدأ السؤال عن "العلمية" ملحاً خاصة وأن لغة المنهج تستعير من العلوم الدقيقة مصطلحاتها ومفاهيمها، وتنسج منها الجديدة، مسلطة الضوء على "الشيء" المدروس وسط عتمة مخبرية، فهي تحاول: "أن تقيم للدراسات الأدبية قاعدة علمية بقدر الإمكان" (6). حتى أضحى الوعي السائد اليوم: "اعتبار العمل الأدبي كلاً مكوناً من عناصر مختلفة، متكاملة فيما بينها على أساس مستويات متعددة، تمضي في كلا الاتجاهين: الأفقي والعمودي، في نظام متعدد الجوانب، متكامل الوظائف، في النطاق الكلّي الشامل"(7).

وهو وعي يحيل العمل الأدبي على بنية كبرى، تسكنها بنيات صغرى تتجاور فيما بينها، وتتفاعل دون أن تفقد استقلاليتها وخصوصيتها رغم أن انغلاقها على ذاتها: "لايلغي الحدود السابقة، وبهذا لايوجد الحاق وإنما اتحاد، ولاتتأثر قواعد البنية الفرعية، بل

تحافظ على نفسها، بحيث يشكل التغيير الذي يكون قد جرى إغناء للبنية" (8).

فمفهوم النظام أو البنية، سابق في الوجود للفكر البنيوي الحديث الذي يشغل ساحات البحث، لأن البحث عن "المكونات" يوقف الباحث على "الكل" في تدرجه نحو إدراك "الشيء" المدروس، ذلك أن: "كل تفكير عقلي هو اختزالي، فنحن نوجه وعينا "للكل" من أجل إدراك بعض العلاقات الشكلية "لأجزاء" موجودة من قبل فقط.. معرفة بنية ذرة من الذرات يمنحنا سيطرة معيّنة على كتلة المادة.

إن الباعث الأكبر وراء الدراسات البنيوية في الظواهر الأدبية، هو الرغبة في الحصول على تبادل مشابه بين الكتلة والطاقة، لكن الانفجارات هنا انفجارات عقلية فقط، ومضات من الفهم الأدبي تنجم عن الاستيعاب العميق للبنى الأدبية الأساسية" (9).

إن لفت النظر إلى مفهوم البنية في الفكر الجديد من زاوية كونها مذهباً، يطعن الصرح القائم في العمق، ويطرح أداته المفهومية من خلال تصورات أربع تحدد هيكله العلمي في النظر إلى الأشياء والأفكار على حد سواء.

أ-التأكيد على ثبات البنية، وعلى استقلاليتها الذاتية داخل التنظيم وإمكانية الإحاطة بها عقلانياً بعيداً عن الصيرورات التاريخية.

ب-الاهتمام بالواقع الموجود، وتجاوز الوهم الفلسفي التصوري والمطلقي.

ج-عزل الذاتي وإقصائه في تفسير الظواهر.

د-اعتبار الرمز منظومة معرفية (10).

أما من زاوية كونها منهجاً -وخاصة في الحقل الألسني- فقد أضافت مقولات جديدة، من شأنها تفجير اللسان: لغة، وكلاماً، من خلال أربعة مفاهيم:

أ-مفهوم النسق.

ب-مفهوم التزامن والتعاقب.

ج–الانتقال من المستوى القصدي للأفراد إلى المستوى القصدي للنسق، وهي عقلانية غير قصدية أي: شعرية.

د–التحليل التزامني وأسبقيته على الدراسة التعاقبية، وأولية الداخل على الخارج(11).

1-مصطلح البنية:

استخدم القرآن الكريم أصل كلمة "بنية" على صورة الفعل "بني" والاسم "بناء" و"البنيان" و "مبنى" أكثر من عشرين مرة، ولم ترد فيه ولا في النصوص العربية القديمة كلمة "بنى" على أنه الهيكل الثابت للشيء، ومنه أخذ النحاة حديثهم عن "البناء" مقابل "الإعراب"، وتصوروه تركيباً وصياغة من خلال تقسيمهم الكلام إلى "مبني للمجهول". كما جرى إدراك دلالته في حقل التشييد، والتعمير، والتركيب، والطريقة التي تركب بها الأشياء في نسق هندسي ذي صبغة فنية جمالية. وقد استعمل المصطلح في اللغات الأوروبية منذ القرن السابع عشر في المعمار ليؤدي المعنى التشكيلي الفني الهندسي المحكوم وبقياسات معينة(12).

ولما غدت "البنية" هاجساً معرفياً في معظم العلوم، تدرك في ذاتها قبل أن تؤسس على حقيقتها تصور هذا العلم، أو ذاك، ازدادت الحاجة إلى تحديدها، وضبط تعريفها، وإبرازها لبنة في كل بناء، تتحدّد طبيعتها من خلال طبيعته. عكف على تعريفها لفيف من العلماء نجتزئ ببعضها.

يرى "أندري لالاند" في معجمه أنّها: "بمعنى خاص، ووحيد تستعمل "البنية" من أجل تعيين كل مكون من ظواهر متضامنة بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقاً بالعناصر الأخرى، ولايستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل"(13). وهو تصور قريب من التصور الصرفي للكلمة، حين ننظر إليها جملة من خلال "حروف البناء" التي تفقد كل دلالة إذا عزلت عن بعضها بعض، فلا وجود لها فعلياً إلا من خلال تضامّها، ودخولها في علاقات متبادلة وفق قواعد البناء الصرفي، لتغدو "بناء" دلالياً تتعاون فيه الأصوات في إطار مورفولوجي لإنشاء "الكل".

وقد يتسع هذا التصور ليضم بناء أكبر تنغلق فيه البناءات الصغرى على نفسها، فتفقد دلالتها إلا إذا دخلت في علاقات مع غيرها في مجموع "الكل". وهو التصور الذي سكن جميع التعاريف، خاصة وأنه ينزع منزعاً فلسفياً في مرماه وأبعاده.

أما "ليفي شتروس" فإنه يقرنها قبل كل شيء بالنسق والنظام، لأنه يرى أن عناصرها المكونة ثابتة، وإذا تعرضت للتبديل، والتغيير، والخلخلة، تحولت باقي العناصر وفقدت البنية عنصر النسقية، والنظام، وبهذا تكون البنيوية: "عبارة عن منظومة علاقات وقواعد تركيب، ومتبادلة تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة بحيث يتحدد المعنى الكلي للمجموعة من خلال المعنى العام للعناصر ذاتها"(14). واستفادة "ليفي شتروس" من الحقل الأنثروبولوجي، هو الذي وسع مجال "البنية" وأخرجها من دائرة التصور المجرد المغلق على اعتبار التقاليد، والطقوس، والأساطير بنيات تشكل "كل" الجماعة، كظواهر تؤثث حياة الإنسان. ذلك أن البنيويين اليوم -وهم يقبلون على اللغة- يتساءلون عما يدرسونه في نهاية الأمر، مادامت اللغة تخرج عن طوق الصوت، والخط، والدلالة، والإشارة إلى ماوراء اللغة، فهي ليست منتزعة: "من إطارها الثقافي، ومن الحياة المجتمعية، ومن التاريخ، ومن نفس هؤلاء الأشخاص الذين يتحدثون بها. فإن هذا دليل على أن علماء اللغة كلما أمعنوا في استخدام منهجهم ظهرت حاجتهم الملحة للاقتراب من هذه الظواهر عن طريق الدراسات الأنثروبولوجية"(15).

ذلك أنّ التصور الفلسفي للبنية لايقدم إلا وصفاً هيكلياً مجرداً: يضيق ويتسع، إذا طُعّم بالبحث في مجالات أكثر حسية وواقعية، تقدم حقيقة البنية من خلال مفاهيم النظام والنسق، لاعلى المستوى اللغوي، بل على مستوى الوجود الإنساني: ماضياً، حاضراً، ومستقبلاً. ومن هذا اليقين يرى "فولكيه" أنه ينبغي على الدراسات والبحوث في مجال العلوم الإنسانية: "أن تُشيِّد الطريقة البنيوية بمعنى توضيح الموضوع الذي تودّ دراسته بوضعه داخل بنية حيث كان موجوداً، ومتضمناً من قبل"(16). وميز فيها "جان بياجي" خواص ثلاث، تحدد ماهيتها في تضافرها مع

بعضها بعض، فتتحدد استقلاليتها عن غيرها، وتحافظ على بقائها واستمراريتها، فخاصية "الجُمُلة": تكشف تكوُنها من عناصر خاضعة لقوانين تركيبية محكمة تميزها عن غيرها. أما خاصية "التحولات": فتعني أن أي تحول حاصل في أحد عناصرها يستتبع تحوُّل الباقي، وبالتالي تغير هيكل البنية وتحوّله، ذلك ما يستدعي الخاصية الثالثة: "الضبط الذاتي"، والذي يضمن لها اكتفاءها الذاتي، وعدم خضوعها للمؤثرات الخارجية عنها، ويحميها من التفسخ والاندثار، ويتيح لها الانغلاق التام على نفسها كنظام. لذا أضفى عليها الفهم الأنتروبولوجي سعة وشمولاً، حين حول هذه "اللغة" –التي ارتضاها "جان بياجي" في حقل المعارف الرياضية، والفيزيائية– إلى تصورات تتمثل الظواهر البشرية بنيات يمكن عزلها، وتفكيكها، واقتراحها نماذج مفترضة تتحول بعد الفحص إلى وقائع، ليس من الضروري مشاهدتها مباشرة حتى نسلم بوجودها.

ويقف "أندريه مارتنيه" على زاوية أخرى حين يعلن أن "البنية" لاتشير إلى عملية البناء نفسها، ولا إلى المواد المكونةلها، لأنها تتعلق أساساً بالكيفية التي جمعت بها العناصر، ورُكبت في تآلف لتحقيق الشيء من أجل أغراض معينة. فهي ليست مجرد نسق ناجز وإنما هي "كيفية" يُستفسر منها عن الطرائق والخطوات التي أفضت إلى تكوين الشيء، فهي جملة المراحل التي جعلت العناصر تتآلف فيما بينها لتُشكل هذا البناء، ولايكون ذلك إلا إذا تحدّدت الغاية منه ووضح الغرض فيه.

إن تحديد الغاية، والإشارة إليها من خلال فهم "الكيفية" أتاح لتصورات جديدة أن تلج ساحة البنية وأن تجعل انغلاقها أمراً نسبياً مادامت الكيفيات خاضعة لألوان الاستعدادات تمليها شروط خارجية، أشار إليها البحث الأنتروبولوجي من حيث اعتبر العادات، والطقوس، والأسطورة بنيات مُركبة للكون البشري في ماضيه، وحدّدها البحث الاجتماعي، والتاريخي من خلال الواقع وتناقضاته وجدل طبقاته في حاضره. ذلك مانلمحه عند "لوسيان غولدمان" حين يتحدث عن البنية: "مضفياً عليها مدلولات متعددة طبقاً للسياق الذي ترد فيه، فهو في

دراسته عن "ديكارت" و"باسكال" و"راسين" يقصد بالبنية النظام، أو الكل المنظم الشامل لمجموعة من العلاقات بين عناصر. هذه العناصر التي تتحدد طبقاً لعلاقاتها داخل الكل الشامل، ولكنه يستخدم البنية في كتابه (نحو اجتماعية القصة) بمفهوم الشكل القصصي أحياناً، والنظام الداخلي للقصة أحياناً أخرى. ثم يقرن هذا المفهوم الأخير بالبنية الفكرية والاجتماعية للعصر"(17). فهو لايحتفظ إلا بالتصور الشكلي العام، ثم يلبسها مادة تتلاءم وحقول البحث، فهي "بنية" تعني تجليات الشكل في خصائصه المختلفة، وهي "بنية" تعني المضمون الفكري لزمن معين... وتلك مرونة تُمكّن الدارس من إفراغ الموضوع في "بنية" تحدد عناصره الأولية، قبل أن تموقع في النظام الشامل كما دعا إليه "فولكيه" من قبل. أي أنها موجودة "بالقوة" في كل درس، وإن أوجدناها "بالفعل" على سبيل تحويلها إلى نموذج الدرس فقط.

2-خصائص المصطلح:

يميز "صلاح فضل" بين ثلاث خصائص لمصطلح "البنية" من خلال سبره للاستعمالات المختلفة، والتي حاولنا عرضها، ونحن نسجل الفروق والإضافات التي طرأت عليها من التصور الفلسفي المجرد إلى التحديد الإجرائي الذي خرج بها عن الفهم الهيكلي الوصفي المجرد إلى التوسع الوظيفي الذي شملها من جراء إقحامها في مجالات معرفية تتناول حاضر الإنسان، وماضيه مما أكسب المصطلح ميزاته الثلاثة: تعدد المعنى، التوقف على السياق، المرونة(18).

إن تعدد معاني مصطلح "البنية" مرده إلى استعمالها في حقول مختلفة من طرف الباحثين تختلف طرائقهم في التفكير باختلاف مناهجهم وأدواتهم، فكل واحد منهم يبتغي لها سمة تخدم الغرض الذي يبغيه، فيحتفظ لها بالتصور المنطقي المحدد للشيء عامة، وبقواعديته الداخلية، ولكنه يفرغ فيها مادته إفراغاً يتيح له ضبط المعرفة في شبكة من العلاقات المتبادلة بين بناها، فينشأ بين عناصرها نظام تواصلي، وهو مايحدد وظيفتها عنده داخل النظام، ومهمة التحليل البنيوي تبقى الكشف عنها.

أما وقوفها على السياق، فلأنها تتلون بلونه، وتكسب مادتها منه، تتميز عناصرها بميزته، وهو مايجعل رصدها في هذا السياق يختلف عنه في ذلك السياق، ويكسبها حيوية أكثر، لأنها ستكسب سياقاً داخلياً من نسقها الضمني، وسياقاً عاماً من الوسط المعرفي الذي يمدها بميزة عناصره، تنضاف إلى تعدد معانيها، ويغني مرونتها، حين يسهل عليها أن تكون واحدة وجميعاً في الحقول المعرفية، سواء كانت علمية، أو فلسفية أو جمالية. ذلك مادعا "رولان بارت" إلى وصف الإنسان الممارس للبنيوية "بالإنسان بالبنيوي" وهو: "الذي لانعرفه بأفكاره، ولابلغته وإنما بخياله، أو بطريقة تصوره للأشياء، أي بالطريقة التي يعيش بها البنية في داخل نفسه، ولهذا فالبنائية بالنسبة لمن يستفيد منها إنما هي نشاط إنساني قبل كل شيء"(19). مادامت عند "بارت" ليست مذهباً ولا مدرسة. وهي –أخيراً– خواص لاتسمح "للبنية" بفرض نفسها كمفهوم إجرائي، بل تحلّها محلاً خطيراً تجعل منها حاملاً لكل ماهو قابل لأن يعرف (20) و: "إن كانت تحمل فلسفة تمثل في طبيعتها الدغماتية نقطة الوصول لفلسفة موت الإنسان، للفلسفة التي بلا ذات"(21). كما يلتفت "جارودي" إلى حقيقة أخرى تنضاف إلى خصائص المصطلح فتكسبه خطورة مفهومية، لأنه: "ولسوء الحظ أن كلمة "بنية" "اسماً" وليست "فعلاً"، فحين نستعمل "اسماً" نميل على الدوام إلى البحث وراءه عن جوهره، وبذلك يؤول بنا الحال إلى معاملة "البنية" على أنها شيء، لا على أنها تشكيل لفعل ليس له واقع منفصل عن البشر الذين يفعلون والذين يعطون صفة راهنة لبنية اللغة في كلامهم وكتاباتهم، لبنية أسطورة مافي مسالكهم، أو معتقداتهم"(22). وهو مالمسناه عند "أندريه مارتنيه" عندما انصرف عنها، إلى اعتبارها "كيفية" ليحقق لها الفعلية التي يتولاها الإنسان بالإنشاء لغاية. لأنها مادامت مغلقة حققت لها خاصية "الضبط الذاتي" البياجيّة اكتفاء كلياً بذاتها.

3-خصائص المنهج البنيوي:

قد يكون فيما سبق، إشارات إلى خصائص المنهج البنيوي في معرض

حديثنا عن تنويعات البنية، وتعدد معانيها، ومرونتها في حدود المصطلح. إلاّ أن الحديث عن المنهج يستعير منها تلك الإشارات ليؤسس عليها تصورات سشمولية ترسم أطره العامة، وتجعله هيكلاً -هو الآخر- يقبل استيعاب أنواع المعرفة المنوطة به، والتي يقبل عليها قصد تجليتها، فلا يخرج كثيراً عما يميز أداته الأولى بل يجاريها مستمداً منها عناصرها التالية:

أ-التحليل الشمولي.

ب-القيم الخلافية.

ج-التحليل المنبثق.

د-قاعدة المناسبة.

هـ-الامتداد عمقاً(23).

يتجسد المبدأ الأول من خلاف وقوف البنيوية في وجه النزعة الذرية، التي تقبل على العناصر، معتبرة إياها أشياء معزولة لايحكمها تراكب معين، بل تراكم، يخوّلها عزلها عن بعضها، ودرسها دون مراعاة شبكة الروابط القائمة بينها. ذلك أن البنيوية ترى أنه: "إذا كانت الأحداث لاتوجد معزولة عن بعضها بعض، بل ضمن "كلية" تندمج فيها جميعاً كنسق من العناصر والعلاقات، والصلات، فإنّ تفسيرها يتمّ على مستوى "الكل" الذي تشكل جزءاً منه (النسق، أو البنية). هذا ماجعل البنيوية في صدام مع كل نزعة ذرية"(24) والتي تنظر إلى الأحداث في عزلتها، في حين تقتضي النظرة الشمولية في المنهج البنيوي التوقف أولاً عند العناصر لإكسابها من العلاقات والصلات قيمة أو معنى، ينبعان من موقعها كعناصر مترابطة ضمن تشكيل كلي. وبذلك يتجلى الحدث ضمن "كلية" يندمج فيها: "الأطروحة الأساسية للبنيوية، في مواجهة كل نزعة ذرية، أو تجريبية تاريخية، هي إذن تلك القائلة بأن ما من حدث فعلي إلا ويفترض بنية ما، وإن علّة وجوده -إن صح التعبير-بنيوية، فيه علّة وجوده عنصراً مترابطاً ضمن مجموعة ثابتة نسبياً، أي خاضعة كتغيير كيفي جذري" (25). ويتجدد المنهج البنيوي من خلال المبدأ الأول:

"الشمولية" من كونه: "تحليلياً سشمولياً في نفس الوقت، وهو يرفض أن يعالج العناصر التي يتكون منها "كُلٌّ" ماعلى أنها وحدات مستقلة. إذ أن البنية ليست مجرد مجموعة من العناصر المتآزرة ولكنها "كلٌّ" ينبغي اعتباره من وجهة نظر علاقاته الداخلية طبقاً للمبدأ المنطقي الذي يقضي بأولوية "الكل" على الأجزاء، فلا يمكن فهم عنصر في البنية خارج الوضع الذي يشغله في الشكل العام"(26)، وتلك طبيعة تفضي بنا إلى المبدأ الثاني...

إن القيم الخلافية، تتوقف على السياق لتجسيد الفوارق بين المجموعات، وبين عناصرها المختلفة إذ أن السياق يُكسب أنساقها أشكالاً وألواناً يتحدد بها البناء الكلي، وذلك سرٌّ حيويتها في العلوم الإنسانية عامة والأدب خاصة حين جعل "رولان بارت" من التخييل بنية وهو أمر يعتمد على التنوع والتعدد من شخص إلى شخص آخر، وتحكمه أنساق وسياقات متنوعة لاحدلها ولاحصر كما اعتبر "لاكان" اللاشعور بنية لغوية في الأساس.

وينتهي تحديد القيم الأخلاقية في البنية إلى اتخاذها النواة التي ينبثق منها التحليل وأن يرتكز: "على دراسة العناصر المكونة للموضوع، وطريقة قيامها بوظائفها، وأن يترك لمناهج علمية أخرى تناول العالم الخارجي والظروف المتشابكة التي تربط هذا الموضوع بغيره من الظواهر الإنسانية"(27) ويكون فعل الانبثاق من النسق يستكشف آليات الداخل دون أن يلتفت إلى الخارج، وذلك ما حاولت البنيوية التوليدية تجاوزه بربط الداخل والخارج في جدل مستمر لتخصيب المنهج وإمداد القراءة بواقعية أكثر قصد تخليصها من الوضعية الشاخصة.

ولايختلف مبدأ المناسبة عن مبدأ الاختلاف في شيء إلا في زاوية النظر ووجهته، وإن توحد الموضوع المدروس، فالأول قد يرقب فيه شكله وأبعاده، والثاني مادته وألوانه، والثالث هندسته وأطواله، وذلك مايشرح توزع العلوم المختلفة في الموضوع الواحد، وهي قيم خلافية تحكمها المناسبة، فتغدو البنية ذات وظيفة محددة، يكشف عنها السياق ويحدد أدوارها في الموضوع. وكل وقفة من تلك الوقفات تقتضي أن يمتد النظر

فيها عمودياً لاعرضياً لأن الغاية هي الكشف عن ميكانيزمات ذلك السياق "فالقَبْلُ" و "البَعْدُ" لاأثر لهما في الوقفة مادام البحث عملاً انبثاقياً أساساً.

ويبقى الأمر الجوهري وراء المنهج البنيوي هو إعادة التركيب والبناء، بعد الكشف عن ميكانيزمات الحركة داخل النظام، وهي عملية قد توصف بالعقم إذ نظر إليها من خلال: التحليل، والتركيب المجردين فقط. أوعلى أنها عبث بالنظام والنسق. ولكنّها في فكّها لعناصر البنية تكشف أسرار التفاعل الحاصل بين أجزائها في علاقاتها التواصلية المتشابكة، وهي تحصي تحولاتها ووظائفها، فيكون لها من ذلك "الفهم" الأولي للأجزاء وحركتها ثم "الفهم" الكلي للموضوع. على أساس أن البناء خلق جديد "للشيء" ولكن بعد الاطلاع عليه عن كثب، وليس إدراكاً له إدراكاً كلياً دون الغوص في ماهيته.

وما يميز النشاط البنيوي لحظتان: لحظة "الهدم" وهي عملية تقنية بالغة الخطورة في سبر المكونات، ولحظة "البناء" تتسم بالإبداعية لأنها ستقتصر على العناصر الدالة على حقيقة الموضوع، فتشكل "قابليات الفهم" أي "الشيء+صورة ذهنية"، فتقتضي من خلالها على الانطباع بارتباطها بالتقنية في كلا اللحظتين واستبعاد العناصر المشوشة، التي يمليها الموضوع من خلال سياقاته المختلفة.

ويبقى أخيراً أن التحليل البنيوي في حقل الأدب لايعني الشرح من خلال الانطباع المقصى، ولكن الوقوف على تلاقح الدلالات فيما بينها داخل العمل الأدبي وتعدّد وجوهها، وهو مايحتم تعدد القراءات التي تعدد النص الواحد وتجدده. لأن لحظة التحليل في العمل الأدبي ليست هي الواقع المعطى، بل واقعاً متخيلاً، أي بنيوياً في أساسه، ولحظة التركيب فعل بنيوي يحاكي الفعل الأول ولا يكرره مما يسمح بتعدد الواقع (معطى.. متخيل.. مركب). وهي حالات إدراكية يفرزها النشاط البنيوي ويغنيها من خلال الاستعراض الموضوعي لها.. ذلك ما جعل التحليل البنيوي -وإن تميز بلحظتيه- ليس وصفة جاهزة، يسهل إجراؤها على كل نص بالسهولة المستوحاة من عمليتي الهدم والبناء، لأن لكل عملية

مهارات جمّة لاتكشف إلا من خلال إدراك حقيقة النص أولاً، ومادته ثانياً، ومداراته الدلالية ثالثاً، وحياته بين النصوص رابعاً، والتي حاول "بارت" حصرها في الرسمة التالية:

أ-النص كتابةً.

ب-النص تناصاً.

ج-النص إيحاءً.

د-النص لذة(28).

4-مستويات التحليل البنيوي:

قد يبدو المنهج الأدبي -على الصورة التي نستعرضها الساعة- قراءة مكلفة: ذلك لأننا سنتصورها قراءة تنطلق من المتناهي الأصغر إلى المتناهي الأكبر في الخطاب الأدبي، تتدرج خطوة في مركباته بعد عزلها في بنيات مستقلة نسبياً حتى يسهل إدراكها جملة ثم إدراكها في سياق، "الكل" في لحظتين يمليها المنهج وتخضعلها القراءة، على أن تعيد دمجها في بعضها في "كل" جديد تؤسسه القراءة لا الخلق الأدبي.

1-المستوى الصوتي: وتناط به مهمة الدراسة الصوتية التي تقوم على مرحلتين اثنين:

1-المرحلة الأولى:

هي المرحلة الصوتية الفونيميّة(phonématique)والتي تدرس النظام الحرفي(consonnantique)والنظام (Vocalique)الحركي.

2-المرحلة الثنائية: وتدعى النغمية (prosodie) وتدرس فيها النبرة(Laccent)ونغمة الجملة(intonation) *والطبقات الصوتية (Tons)(29).*

وتؤول الدراسات الصوتية نهاية الأمر إلى الكشف عن البنية الإيقاعية للنص والتي تشيع فيه جواً نغمياً يكفل له التأثير ويميز أدبيته على نطاق واسع خاصة في الشعر ولايمكن دراسة الأثر الأدبي بمعزل عن مؤثرات خارجية قد تكسبه دلالة خطيرة، تجليها نظرية الإيقاع

والتي: "يجب أن تحتوي كل العناصر اللسانية والنفسية والثقافية للكتابة والقراءة" (30).

ب-المستوى الصوفي: وهو خطوة تالية، تتضامّ فيها العناصر الصوتية في نظم مورفولوجية تشكل بنى إفرادية، محددة الدلالة معجمياً، يطلقها النسق من عقالها في مدارات الحقول الدلالية التي يغذيها السياق، ويضفي عليها من ظلاله ما يعدّد دلالاتها، وتكون المواد الصوتية (المونيمات والفونيمات) مواد بناء فقط خالية من كل معنى. كما يرصد المستوى الصرفي تشكلات البنى الإفرادية في النّسق زيادة وتجديداً، وهو مايختم تغير الدلالة. زيادة، ونقصاً، ومضاعفة، ومصاحبة، وتشديداً، وتقليلاً وتصغيراً.. كذلك يمكن القول: "أن البناء الصرفي يوجه المتلقي إلى تفهم النشاط اللغوي في اعتبارات بعيدة وراء الصفات الموضوعية أو الدلالات الموجهة، ويعمل في إدراك مواقع المكونات الصرفية على الوجدان، والواقع متميز تماماً من طبيعة المكونات الصرفية في ذاتها وإن كان يتصل بها" (31). ولا تتجلى قيمة التشكيل الصرفي إلاّ من خلال عاملين: نشاط التركيب، وفاعلية السياق. ذلك مايحتم علينا النظر إلى المستوى الصرفي من زاوية جمالية، حين نلغي الدلالة المباشرة المتعلقة بالصورة الصرفية، وأن نفتح أمامها مجال التعدد القرائي، ونحن نوفّق بين حضور التركيب والسياق معاً. لأن عزل الظاهرة الصرفية، شبيه بعزل الظاهرة الصوتية، فهي لاتؤدي إلاّ إلى تفكيك جاف من شأنه وصف المكونات والتعرف عليها. أما إدماجها في "الكل" فكفيل بمد مداراتها المعنوية وإبراز صبغتها الجمالية. فالتركيب الذي يحتويها يبرز قيمتها وأهميتها في آن: "فالعمل الأدبي حين يأسرنا أويثير إعجابنا لانكون واعين (بالعنصر) و(التركيب) والتعبير بوصفها كائنات مستقلة ففي تفتيت النشاط اللغوي إلى أجزاء أو مواقف معزولة قضاء على وحدة العمل الأدبي وقيمته ومعناه. وما أن نفهم نشاط اللغة وعلاقاتها المتبادلة حتى تصبح أكثر حساسية لكل ماهو متضمن بوفرة في بنائها، وبذلك يزداد الإدراك الجمالي حدة، وبالتالي تزداد التجربة الجمالية إمتاعاً" (32) وبذلك -أيضاً- تزداد قيمة المستوى الصرفي في تشكيلاتها المختلفة داخل النسق كما يرفدها السياق

بتأثيرات شتى تلتحم فيه أجزاء العمل الأدبي، والتي تحتم قراءة "كلية" مترابطة لاتهمل عنصراً ولا تقصيه.

ج-المستوى التركيبي: إذا كان المستوى الصرفي لايتجلى -جمالياً- إلاّ من خلال التركيب فإن المستوى التركيبي لايمكن أن يقف عند الدوال في نطاق ما تدل عليه ابتداء، وتلك خاصية معجمية يتولى البحث المعجمي إبرازها لمعرفة خصائص البنى الإفرادية: الحسية والتجريدية والحيوية، بما يقدم من تصور تأثيلي لها من زاوية الوضع والنقل. وإن توسّع البحث الدلالي واجتهد في تحديد حقولها الحافة بها. إلاّ أنّ التركيب خرق للسكونية المعجمية، وتجاوز للتحديدات الحقلية الدلالية من خلال مايكسبها من حدة تنبع من أنساقه أولاً قبل أن يلبسها السياق ألواناً من التحول.، في حدود قواعدية اللسان. عندها تغدو مهمة إدراك التركيب مهمة جمالية لأنها تتصدى له من خلال الأدبية لا من خلال القواعدية، ذلك أن تحليل التركيب: "هو تفجيرلهياكل لغة ما بإبراز كيفية الانتقال من الدال إلى الدلالة" (33).

وإذا كان التشكيل النحوي من شأنه -وفق قواعديته- تقييد المعنى وتحديده في عمليات التقديم والتأخير، والحذف والإضمار والتأويل والمسند والمسند إليه، فإن ذلك لايحملنا أبداً ونحن ننظر إلى التركيب مكوناً يتفاعل فيه المستوى الصوتي والمستوى الصرفي والمعجمي والنحوي -على قراءة واحدية- إذ: "ليس من الضروري بداهة أن يكون المعنى في التركيب النحوي أو العمل الشعري من حقل الدلالات الأولى التي يمكن أن يطلع عليها بطريقة أقرب إلى قراءة المعنى في المعجم. هذا إهمال لفاعلية النظام النحوي أو نشاط المعنى ألا يُعدّ من التحليل الجمالي في شيء أو ينتمي إليه من حيث هو والذي هو أصبح في التحليل الجمالي يعوق هذا التناول أو يعبر عن تناول جديد، ويشجع على الذوق الوجداني لطابع التعبير، ويلح على علاقة الظاهرة بالتركيب والسياق" (34). ودراسات الخطاب من وجهة تركيبية معناه البحث في دلالته لأن الصفة القواعدية فيه مجردة من الدلالة تحيله على الغموض "الجنوني" الذي يفقد التركيب قيمته التواصلية والجمالية في آن واحد إذ ليس الغرض من

تحليل التركيب إثبات صحة القواعدية وسلامتها، وإنما المسك على التنوع الدلالي وتجدده مع كل قراءة لأن: "العمل الأدبي تتقاسمه علاقات ثنائية. تتمثل في العناصر الحاضرة والغائبة، وبالتالي السياق والخلاف... لذلك فالمظهر الأول مظهر تركيبي والثاني دلالي" (35). فتمظهر التركيب الخطي، بنية سطحية تحكمها الدوال فتشكل عنصر الحضور فيه، أما البنية العميقة فغياب، يندسّ في ظلال كل دلالة تحيل على أخرى تتحول بدورها إلى دال يتوقف على الفعل القرائي الثاقب.

د-**المستوى الدلالي**: ويتصل هذا المستوى بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة والصور المتصلة بالأنظمة الخارجية عن حدود اللغة والتي ترتبط بالمجال النفسي والاجتماعي والإشاري عامة، وتمارس وظيفتها على درجات متفاوتة في النثر والشعر(36). إذ أن الدلالة تتحدد بشرطين متلازمين: داخل النص وخارجه: "فأما الجانب الأول فيتمثل في أن المعنى لايحصل إلا في نطاق علاقات سياقية، وأما الجانب الثاني فهو أن المعنى لايصبح دلالة إلا عند ارتباطه بالإحالة (reference)، ومن هنا فإن الوظيفة الدلالية تتم أفقياً على مستوى علائقي سياقي وعمودياً على مستوى مرجعي" (37). ومرد ذلك إلى أنّ الدلالة المعجمية قاصرة على تحديد البنى الإفرادية لأن مايكتنفها من تعدد قد يكون مثار كثير من الإرباك والحيرة لدى المتلقي، ولهذا السبب كان على علم الدلالة (semantique) أن يقف عندها فيميز فيها خمسة معان:

1-**المعنى الأساس**: وهو الشائع القائم بين الباث والمتلقي وعليه يتوقف مبدئياً شرط التواصل كدلالة الأسماء على مسمياتها دلالة واضحة.

2-**المعنى الإضافي**: أو العرضي أو الضمني وهو مايملكه اللفظ من دلالة إلى جانب معناه الأساس وتصوره الخالص وهو يفتقر إلى صفة الثبات وإنما تتحكم فيه الثقافة والخبرة والوسط.

3-**المعنى الأسلوبي**: وفيه تتحول من اللفظ إلى النسق، ومايشيع فيه من معاني ملازمة للظرف الاجتماعي والبيئي المستعملة كما يحمل كثيراً من ميزات تخصصه ومركزه.

4-المعنى النفسي: وهي خاصية أخرى قد يكسبها المستعمل لألفاظه وتراكيبه على السواء من خلال دواعي نفسية خاصة تمليها حالته ووضعه ساعة الاستعمال، أو تتوالد لديه من خلال سلوك معين ملازم، أو ارتباطها لديه بما يجعلها مدعاة الإثارة ذات انفعال فيه.

5-المعنى الإيحائي: وهو مايرتبط في البنية الإفرادية إما في جانبها الصوتي أو تشكيلها الصرفي بجملة من الإيحاءات تتراكب، فتكون صورتها الدلالية عند المتلقي وقد ربطها "ستفن أولمان" بالتأثير الصوتي والصرفي والدلالي جملة واحدة (38).

ويكشف علم الدلالة تراكب هذه المعاني، وسريانها في الأثر الأدبي بدرجات متفاوتة تجعل التحليل الدلالي مهمة محفوفة بالمزالق، خاصة وأن سبر هذه المعاني يحتاج إلى قراءة ثاقبة لاتتوقف على مايقدمه الأثر جلياً واضحاً، بل تتعداه إلى الكشف عن طبيعة كل معنى وتحديد وتيرة تردده في النص، فيكون سمة غالبة يمكن اتخاذها مدخلاً إليه في التحليل الأسلوبي.

6-المستوى الرمزي: يجعل "يونغ" الرمز أفضل وسيلة للتعبير عن الأشياء المجهولة نسبياً إذ يقول "يبدو أفضل وصف أو صياغة ممكنة لحقيقة غير معروفة على نحو نسبي، حقيقة ندركها ونسلم بوجودها. والتصوير الرمزي هو الذي يفسر الرمز بوصفه أفضل صياغة ممكنة لشيء مجهول نسبياً فهو لايمكن أن يكون أكثر وضوحاً أو على نحو متميز" (39) إذ هو ليس تلخيصاً لما يرمز إليه ولا مشابهاً، إنه صياغة. ومن هنا كان المستوى الرمزي تركيب يتخطى المعطى الدلالي إلى معطى آخر لاتمسكه الدلالة بقدر ماتصوغه فقط، ويبقى بعدها متحرراً يمتح وجوده من ذاته وفاعليته، ذلك إن كانت العلامة تؤول إلى العالم الفيزيائي، فإن الرمز يؤول إلى قيمة وظيفية وحسب لأنه إنساني، فالوعي الرمزي: "يثبت بالصورة الحسية أمراً كلياً فوق المحسوس، بل إنه يستحوذ بطريقة ثابتة على الكيف الحسي للصورة، أو أنه ليختلف عنها في ظهوره مشرئباً بدلالة مجردة، بينما تبدو الصورة بشكل سائد ذات طابع حسي عيني" (40).

ويضفي التجريد الرمزي على اللغة الأدبية سمات تخلق فيها ألواناً من التحول والتقلب تجعل كل مقاربة مدخلاً إليها بالغ التنوع والتعدد مما يعسر الفعل القرائي ويجعله ضرباً من المغامرة المستمرة، والتي لاتنتهي. ونلمح ذلك من خلال وصف "كارل فوسلر" للغة الرمز الشعري وهو يتناولها بأبعادها المختلفة على أنها: "فردية وعالمية، قومية وشائعة، موقوتة وأبدية، ضاربة بجذورها في البيئة ومزودة بأجنحة الروح، مفهومة وعالية على الفهم، منفتحة على الفهم اللانهائي والتنوع الرومانسي، وتفكك الحياة، ومنغلقة على حدسها وإرادتها المبدعة" (41). وهو وصف متأرجح عنيف لايقيم المقاربة القرائية على وتيرة واحدة بل يشدها من النقيض إلى النقيض، حتى تغدو اللغة نهاية الأمر تعلة، ينطلق منها الفعل القرائي بعيداً عن أجواء اللغة إلى عوالم الرمز ذاتها في كونه تجسيد لما ورائية اللغة.

ويبقى المستوى الرمزي في القراءة البنيوية انفتاح مستمر على الكون الإنساني بأبعاده الأسطورية والأنطولوجية والاجتماعية والنفسية، تؤطره التصورات والأخيلة تارة وتارة يفد عليها من أبواب الاستعمالات الحرة كإشارات خارجة عن الإشارات ذاتها، متحرراً من شروطها المادية والمعرفية القبلية ليكسب في كل صياغة مادة آنية تحيل على موروثه على جميع الأصعدة التي حددها "كارل فوسلر" من قبل.

ويظل المستوى الرمزي أشد خطورة من المستويات السابقة لأنه تتويج لها وقد تحررت الدلالة من سلطة الدليل، وغدت اللغة مصادرة مستمرة لذاتها عبر تآكل دوالها في آتون الرمز المتحرر. ويشكل الرمزي – أخيراً– خاتمة التحليل البنيوي للأثر الأدبي والذي يفصح عن أدبية النص في شكل متكامل، وهي رحلة تبتغي "تحويط" الأثر الأدبي من جميع جوانبه داخلياً وخارجياً، مدركة أن السياق ينبع منه: من خلال لغته في مستوياتها المختلفة تحيل عليه "مرجعياً" كل مرة لتزداد غنى وإخصاباً. إلا أن القراءة البنيوية لاتنساق وراء هذه الخطوات في كل إجراء، وإنما قد تقصر همها على مستوى معين مغضية الطرف عن غيره، مستفيدة من حضوره في تشكيل الخطاب. ذلك مايجعلها تعتمد عناوين فرعية لتحديد

ماتريده، وكأنها تعلم مسبقاً استحالة ريادة المستويات جملة وعلى صعيد واحد من الإشباع والدرس. إلا أن الحديث المنهجي يقتضي هذا التصور ويفرضه، وإن كان بعض الدارسين وهو يقصر أداته على القصة، ومن الوجهة النفسانية لايضع بين أيدينا إلا خطوتين اثنتين:

أ-**الخطوة الأولى**: ويسميها الوحدات الشكلية، ويقصد بها: الشخصية والأحداث ومراحل السرد ووحدات المعنى: من طبقة وزمن، وصيغة، وهيئة وتمظهر شكلي، وخطي.

ب-**الخطوة الثانية**: وهي نفسانية لأنها تنصب على مراحل التشويق العاطفي، وعلى القيم الوجدانية والانفعالية (مأساوية، شهوانية، هزلية) وتعليمية.

ثم يختم خطوته قائلاً: "وهكذا يكون التحليل البنياني النفساني تحليلاً للمضمون كاملاً بنيانياً، ونفسانياً، واجتماعياً، وجمالياً وأسلوبياً" (42) خلافاً لما نجده عند "تودوروف" وهو يتحدث عن لغة الشعر فترسّم في حديثه المراحل السالفة جملة. لأنه يعتقد أننا إذا أردنا أن نصف قصيدة شعر وصفاً استقصائياً أن نضع أنفسنا -وعلى التوالي- في مستوياتها المختلفة: من صوتية وموسيقية وصرفية، ونحوية، ومعجمية، ورمزية، ونأخذ في الاعتبار -وهاهو الأهم- علاقاتها المتبادلة (43) على أساس أنها مستويات وثيقة الصلة فيما بينها: حميمية اللحمة يستحيل عزلها عن بعضها، تمثل فيها القيم الصوتية نقطة الانطلاق في وصف البنية الشعرية.

وقد نشارك "جاكوبسون" قناعته اليوم، حيال القراءة البنيوية القائمة على علم اللسان لأنها قناعة يفرضها واقع الأشياء، وتكشف حقيقة النص، ولو على قاعدة المستويات إذ يقول: "جميعنا الآن متأكدون أن اللغوي الذي يَصمُّ أذنيه عن الوظيفة الشعرية للغة، والباحث الأدبي اللاّمبالي بالقضايا اَللغوية وغير المطلع على الطرائق اللغوية هما أشبه بمفارقات زمنية واضحة" (44).

5-مأزق البنيوية:

لم يشكل نموذج التحليل البنيوي -كما رسمناه- دفعة واحدة، ولكننا نعتبره ثمرة جهود متضافرة، تدرجت شركةً بين باحثين كان همهم الأول، إرساء المنهج على قواعد سليمة، تفصح نهاية الأمر عن أدبية الأدب، من خلال نظرة كلية تحكمها اللحظة الثانية من فعل التركيب، وفي أذهانهم حضور قوي للقوى المضادة، والتي سارعت للكشف عن خطر مقولة: "البنية" في مستواها المذهبي، لأن البعض يريدلها أن تكون حاملاً معرفياً باستطاعته أن يدخل المعرفة الإنسانية في شتى مجالاتها. فكان عليهم، وهم يشكلون المنهج تدارك تلك الخطورة، بفتح مستويات التحليل على فاعلية السياق المنبثق من اللغة ذاتها. مما لاينفي عن البنية فاعليتها ولايسلبها ديناميكيتها، ويضفي عليها انفتاحاً من شأنه. أن يزودنا بقابلية لاتلغي الواقع والتاريخ، بل تتجاور معهما، وتتفاعل في جدل مستمر، يسترجع القيم المستلبة: فـ "دي سو سير" أو "جاكوبسون" أو"ليفي شتراوس" لم يزعموا قط أن البنية تغطي كلية القابل للمعرفة، بينما تزعم البنيوية المذهبية والمجردة أنها ترد كل واقع إلى البنية من دون أن ترجع أبداً من البنية إلى النشاط الإنساني المولدلها، ومن دون أن تعرف أبداً كما تقتضي ذلك بنيوية جدلية، بأن المنهج البنياني لايمكن أن يدلل على خصوبته إلاّ بتكامله مع المنهج التكويني الذي كان "هنري فالون" في أرجح -الظن- أول من أعطى مثاله على صعيد العلوم الإنسانية" (45).

والمفارقة قائمة إذن -بين تصور البنيوية مذهباً، يقيم نفسه كوريث للوجودية يتزعم محاولات التفسير الوجودي، وبين البنيوية منهجاً همه تفكيك الموجود وكشف علائقه -وقد عملت خيبة الوجودية على إفساح المجال للمشاريع البنيوية كي تتخلل المجال الإنساني لبنينة مسالكه بالمخططات والتصاميم وقولبة العواطف وردود الأفعال، وفق صيغ جاهزة. مما قصر المبادرة الفردية إلى درجات دنيا، وسلبه من قدرة التصرف كذات، وتخليص الفعل التاريخي إلى صراع بين البنى، فلا تكون ثمة حاجة للرجوع إلى النشاط الإنساني المنتجلها(46).

وتغييب الإنسان هو الذي أتاح للبنيويين الجدد إعلان مقولة "موت الإنسان" على لسان "ميشال فوكو" لأن: "مايتأكد في أيامنا هذه ليس غياب "اللّه" أو موته بقدر ما إنه نهاية الإنسان.. إن الإنسان سيختفي" (47)، أو كما أكد "شراوس" بأن العلم بدأ بدون إنسان وسينتهي بدونه.

وتعديل المنهج وفتحه على السياقات المختلفة تدارك للغلو المرعب الذي خلقه التصور المذهبي للبنيوية والذي خلق نظرة حذرة تجاهها عامة، فكان إعلان "جارودي" حسماً للمفارقة للفصل بين التصورين، قائلاً: "نقر بمشروعية البنيوية كنهج علمي للاستقصاء، لتحليل مستوى محدد من الواقع الإنساني والاجتماعي، ننبذ البنيوية عندما تزعم أنّها فلسفة تعطى عن الواقع الإنساني تحليلاً جامعاً، وتنفي من هنا بالذات آن الخلق وآن الذاتية. والبنية في الحالة الأولى توسّط لاغنى عنه ولابديل، وفي الثانية استلاب مُعقم"(48). وذلك أنه من غير الصائب أن ندرس الممارسة الإنسانية في تطورها، كدراستنا للناتج المتموضع لهذه الممارسة لأن الناتج متبنينٌ يمثل آنا واحداً عكس النشاط الإنساني في مجمله وسيرورته. لأن ذلك سيوقع الباحث تحت طائل صنمية البنية، التي ستتخذ بعداً أنطولوجياً، بدلاً من حقيقتها العلائقية الفعلية، بصرف النظر -مؤقتاً- عن مشروطيتها وتاريخها.

والملفت للنظر حقاً أن اجتهاد البنيويين الجدد في إقصاء الإنسان يقابله جهد الألسنيين عامة في تطعيم منهجهم بأبعاد شتى تنفتح على التاريخ والأنثربولوجيا والاجتماع وعلم النفس.. لأن الفرد في حقيقته جملة علاقاته الاجتماعية، ولأن الإنسان: "هو منتج كل ماهو إنساني... والبشر هم الذين يخلقون اللغات والأساطير والأديان والمجتمعات"(49).

قد يكون الباعث وراء انفتاح الألسنيين تحجر الدراسات التي سجنت نفسها في النموذج اللغوي فوقعت أسيرة الوصفية والمعيارية، وغابت عنها بواعث المبادرة الإنسانية، وكشف الإجراءُ عن نسخ مكرورة للتحليل، حتى وإن اختلفت الحقول مما سمح بالقول، أن نتائج كل تحليل مبني على النموذج اللغوي تنطلق من نظرة سابقة أصلاً للعملية الإبداعية(50).

فالوصف المحايد للخطاب الأدبي لابد وأن يثير سأماً لايبعث على أية حيوية، مما حدا "ببارت" إلى القول: "إن الكتابة الأدبية تجعل من المعرفة احتفالاً، بل أن الخطاب حول النص لايمكن أن يكون هو ذاته إلا نصاً"(51). وقد غذى مبدأ "الحياد" ردوداً عنيفة تصدت للمنهج في شكله اللغوي محاولة زحزحة الاقتناع المترسب في كونه طريقة مُرضية للقراءة من دون تحديد العلاقات بين جميع البنى وجميع الاستجابات في القارئ سواء الواعية منها وغير الواعية لأن: "استحالة رسم وتقييم هذه الاستجابات تضع حداً لقدرة أي طرائقية في إقرار قيمة ومعنى أي قصيدة، فالادعاء أن مثل هذه الحدود غير موجودة، مسؤول عن كثير من الهراء الذي صدر من نقاد الأدب مهما كانت قناعاتهم"(52).

وحقيقة ذلك العدل هو الإدراك الجديد لحقيقة البنية الأدبية مادامت: "ليست شيئاً حسياً يمكن إدراكه في الظاهر حتى ولو حددنا خصائصها التي تتمثل في عناصرها التركيبية وإنما هي تصور تجريدي يعتمد على الرموز وعمليات التوصيل التي تتعلق بالواقع المباشر وتعدّ البنية ذاتها شيئاً وسيطاً يقوم فيها وراء الواقع"(53). بل لايمكن تصورها إلاّ من خلال اعتبار الأثر الأدبي بنية واحدة ذات مستويات متعددة يتولاها التحليل "المستوياتي". عندها يمكن اعتبارها شيئاً قائماً وراء الواقع، فهي تتصل أساساً بتركيب النص، وتناط بفعل التأويل وحده. لأن التأويل: "يتوقف على شخصية الناقد، وعلى عصره وموقفه الأديولوجي، ولكي يتم التأويل عناصرها، فإنه يدمج في داخل نظام – ليس هو نظام العمل نفسه– وإنما هو نظام الناقد"(54). فإدراج التأويل والزج به في بنية الخطاب، تجاوز واضح للوصفية والمعيارية وإبطال لمقولة الوصف الحيادي للعمل الأدبي، واعتراف بقصور الطرائقية البنيوية التي عزلت النص عن السيرورة التاريخية والزمنية. ذلك أن التأويل يستمد مرجعيته من السياق جملة وهو يحاول النص في مستوياته المختلفة.

6-القراءة البنيوية العربية:

شهدت القراءة البنيوية العربية ثلاثة تيارات متزامنة متحت مادتها من النقد الغربي ممثلاً في أقطابه ومدارسه، فكانت هي الأخرى:

1–شكلانية.

2–بنيوية توليدية.

3–بنيوية أسلوبية.

ومايجمعها على صعيد واحد، هجومها الشرس على المناهج التقليدية، ومحاولة طي صفحة الماضي النقدي لتطرح نفسها بديلاً حاسماً مسلحاً بالعلمية والموضوعية، هدفه الأساسي وصف الأثر الأدبي والكشف عن مكوناته من خلال آنين: آن تحليلي، ينحو المنهج اللغوي، وآن تركيبي يسعى إلى إعادة بناء الأثر من خلال نص جديد، يكون بمثابة القراءة الناقدة الملتزمة العلمانية. كل ذلك وهي تضع نصب أعينها النموذج الغربي وشعبة التيار ومقولاته، وكأن التيار اللغوي الذي كان سائداً من قبل، جدد الثوب فكان إما شكلانياً أو أسلوبياً، وتحول النقد الماركسي إلى بنيوي توليدي، ليلتحق بركب "غولدمان" و"زرافا" و"لنهارت".. حتى يظل في نفس الفلك الأيديولوجي الذي تغذى منه سلفاً.

واعتبار لغة الإبداع لغة مكثفة لايمكن الإمساك بدلالاتها إلا من خلال تفكيك بنيتها، الشيء الذي آل بها إلى التقديس "صنمية" البنية، والتي ستقضي تعدد الفعل القرائي المتحرر من الضوابط التقعيدية الجاهزة، بل ترد إلى فاعلية التأويل، الذي يناط به غالباً مهمة تحليل اللغة والتعرف على علاقاتها المتشابكة، ومن ثم الولوج إلى ضبابية الغموض وبلاغته الانزياحية دون أن يهمل روغان الرموز فيما وراء هذه اللغة. مؤمنة أن الفعل القرائي –وهو يسلك هذا المسلك– لابد وأن يكون هو الآخر إبداعاً يزرع الحياة في الكل المتشابك. إلا أن المبالغة في هذه الإجراءات ولّدت نمطاً من الكتابة تميل إلى جدولة استنتاجاتها في نظم ترميزية رياضية أحالت لغة النقد على جفاف سرعان ما أثقل كاهل النقد

وعسّر مهمة هضمه، وقضى على عناصر التشويق فيه، وفتح باباً عريضاً للتساؤل حول جدواه. فهل جاء النقد ليقرب الهوة بين النص والقارئ؟ أم عمل على حفرها وإلقاء ظلال الغربة بينه وبينها؟ وهل هو جري سطحي وراء التبعية العلمية وبريقها الخلاب؟ ومامصير الخصائص الفنية التي يتعذر إدراجها في الجدولة الهندسية والتي تقع غالباً خارج اللغة؟ وهل أصبح الفعل النقدي إرضاء للمنهج على حساب النص؟ مادامت معظم الجداول والرسوم غير معللة تعليلاً إجرائياً يخدم الدلالات المنبثقة عن النص!..

لقد كان هذا التساؤل مدعاة -مرة أخرى- إلى تجاوز الطرائقية الانصراف عنها إلى تدارك القارئ ووضعه الموضع اللائق به في قانون التواصل الفني، وإرساء مفاهيم جديدة تخول للناقد الالتفات إليه، وتحرير المنهج للأخذ بيده تحقيقاً لجماليات النص. خاصة وأن الطرائقية البنيوية تقصر غالباً على إقامة الحدود بين النص الجيد والرديء مادامت لاتأبه إلاّ بالتفكيك، والغلو فيه.

1- القراءة الشكلانية:

تبلورت القراءة البنيوية الشكلانية عند جماعة من النقاد العرب، في اتفاقهم على أن مدارها، يقوم على المقاومة العمودية للأثر الأدبي، وضرورة تجاوز الشرح والتفسير الذي فقد توهُّجه في المناهج التقليدية إلى الملاحظة الدقيقة لأن المنظور الحديث يقتضي منها أن لاتقوم على الجمع بل: "على الملاحظة الدقيقة لاعلى الشرح التعليمي"(55) وهي ملاحظة منصبة أساساً على مستويات متضامة إلى بعضها بعض، يفككها المنهج إلى مناح مبنينة: "ولاسيما من حيث (البنية) الإفرادية والتركيبية، ثم من حيث الزمان فيه وكيفية تعامل الكاتب معه، ثم من حيث الحيز ورسم الصورة الفنية من خلال وضع هذه البنى، ثم أخيراً من حيث مستواه الصوتي"(56). تجعل الفعل القرائي الذي يقدمه "عبد الملك مرتاض"، صورة جديدة لاتلتزم "مستويات التحليل البنيوي" التزاماً أعمى، بل يحيلها على النص لتحدد طبيعته المناحي الضرورية لتفكيكه،

وهو تصرف ذكي يعطي للنص سلطة إزاء الطرائقية البنيوية، فلايسعى الجهد النقدي إلى إرضائها، بقدر مايكون همه الأول إغناء النص. ذلك أن التطبيق الشامل للطرائقية في تدرجها لايولي الأثر الإبداعي خصوصية ما. الشيء الذي ولد نسخاً مكرورة للتحليل البنيوي.

إن عرض المنهج بهذه الصورة والتي تأخذ في اعتبارها طبيعة النص أولاً، يتيح للمنهج خاصية التعدد وتجعله سبباً قائماً وراء النص تحدده وسيلةً لاغايةً سابقة عليه، تفرض نفسها على المحلل وتستهلك جهده في مطالب، قد لاتغني هذا النص ولاتخدم ذاك. بل تجعل المنهج أفقاً مفتوحاً يتسع لكل تنويع إجرائي يتبع طبيعة النص، ولايجعل هذا الأخير تابعاً له. ذلك أن النص: "لايمتنع أن يدرس مرات مختلفات إما في زمن لاحق للدراسة الأولى، وإما برؤية منهجية مغايرة للأولى. بل إنا نذهب إلى أبعد من ذلك فنزعم أن النص الأدبي الواحد يمكن أن يدرسه افتراضاً على الأقل.. دارسون كثيرون ينتمون إلى مدرسة واحدة دون أن يتفقوا بالضرورة كل الاتفاق في دراستهم المتزامنة ولو اتفقوا لسقط التفكير وألغيت الفلسفة، وبطل الخيال، وقد يزداد هذا التمثيل إمكاناً حين تتعدد المدارس أو المناهج التي تعرض لتحليل نص أدبي واحد" (57).

ومرد هذه المطاوعة في المنهج المقترح عند "عبد الملك مرتاض" تستند إلى اقتناعات ترسّبت من حقل الممارسة، فرفضت ابتداء أشكال النقد السائدة، والتي قامت على: "حصر النتائج وإصدار الأحكام الجمالية حول النص الأدبي المدروس، فإن النقد الجديد يرفض هذا المسعى ويشرئب إلى أن يعدّ النقد مجرّد نشاط ذهني يساق حول نص آخر دون أن يسعى بالضرورة إلى اتخاذ رداء القاضي المتحكم القادر على تعرية ما بالداخل" (58).

ويزداد الاقتناع رسوخاً لدى الباحث حين يتجاوز "صنمية" المنهج وسلطته ويعمل على التجرد منه ابتداء، ودخول ساحة النص (محرماً) حتى يتيح للأثر فعل فعله فيه فتتحدّد الزاوية المناسبة للولوج، وتتميز الأداة وتتحدد كيفية التعامل معها، قبل استخدامها مبضعاً في متن النص. لذلك نراه لايجد غضاضة من الإعلان صراحة عن ذاك (التجرد) قائلاً:

"نلج عالم النص الأدبي عادة بدون رؤية مسبقة، وربما بدون منهج محدد من قبل، ولو أن ذلك لابد من أن يكون متصوراً في الذهن على نحو ما، وفي دائرة المنهج الحداثي القلق الذي يتطلع أبداً إلى تجديد نفسه وعدم الاطمئنان إلى مساره" (59).

بيد أن ذلك لايكون دائماً دون خطورة تذكر لأنها "مغامرة" مستمرة يحذر الباحث بقية الدارسين من مغبة الوقوع فيها: "إننا لاننصح القارئ بأن يتخذ من تصورنا هذا نظرية نقدية يروج لها ويتعصب... " لأن القضية ذاتها لم تستقر لدى الباحث نفسه بل هو طلب عزيز: "سنظل طوال الدهر ننشده ونصر على نشدانه حتى يقع لنا على النحو الذي نريد أو الذي يقترب مما نريد، فهل سنبلغ من بعض أمرنا ذلك شيئاً" (60).

وإذا كانت القراءة البنيوية الشكلانية عند "عبد الملك مرتاض" قد تلوّنت وتحولت وتقمصت أشكالاً عدة في بحثها الدؤوب عن الطرائقية المناسبة، فتجاوزت الشكلانية إلى رحاب السيميائية، ومازجت بينها وبين التفكيكية كخطوات إجرائية، هدفها تجاوز الطرح النظري إلى الممارسة القرائية الفعلية التي تحاور نصاً واحداً في كتاب واحد.. ثم ترى ضرورة العودة إليه مرة أخرى لقراءته ثانية لأنه: "مهما استكشف القارئ (الناقد) من أبعاد النص وعناصره، ومكامنه ومجاهله، فإن ماسيكتشفه يظل في رأينا مجرد صورة واحدة من صور القراءة، ولايجوز له أن يتخذ صفة الحقيقة النقدية التي من العسير التسليم بها. ذلك بأن مجرد ذكر الحقيقة يتبادر إلى الذهن مع هذا الذكر المزيف" (61) فإنه من العسير – تباعاً– أن نسميها بالقراءة الشكلية، وإن كان مبتدى القراءة عنده شكلياً مع "النص الأدبي من أين وإلى أين"؟. فإنها أضحت (قراءة) مفتوحة إلى حدود بعيدة على منجزات النقد الحداثي تتمثله بوعي من خلال طبيعة الإبداع العربي وظروفه ولغته، وترى للسياقات المختلفة حضوراً فعالاً في إبراز لعبة تفاعل الدلالات، ليس في حدود النص الخطية، بل عوالم السمة والتواصل الفني والجمالي عامة.

ذلك أن الوقوف عند حدود الشكلية خليق بأن يفضي إلى ميكانيكية

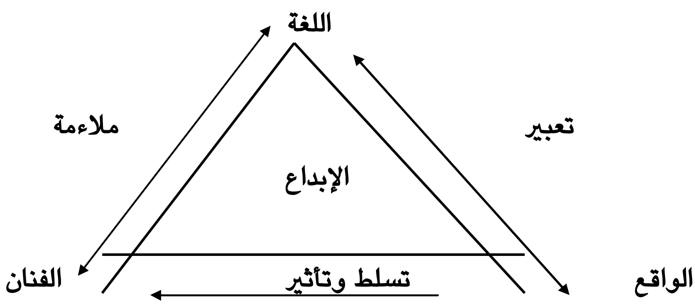
جافة، تقوم على تفتيت النص وحسب، فتمزّعه جثة هامدة، ولاتعمل على إعادة بعث الحياة فيه كما أعلن "حسين الواد" في محاورته "للبنية القصصية في رسالة الغفران": "ولعملي هذا حدود هي حدود المنهجية التي ألتزم بها، عندما رأيت أن أقتصر على الجانب الشكلي، والشكلي فقط كمرحلة أولى"(62). ثم يرجئ الخطوة الثانية "دراسة المدلول" لدراسة تالية... وهو تصرف واضح في مستويات التحليل البنيوي تحدّده رغبة الباحث. فتوقفه عند حدود الشكل لاعتقاده أن الشكل هو مايسمح لأجزاء الأثر بالدخول في علاقات غير اتفاقية، وأن المعنى رهين التركيب الواعي للأجزاء التي تكوّن الأثر... إن الشكل في حد ذاته كلام وأن التعرف على قواعد سير هذا الكلام يفتح آفاقاً جديدة في التعرف على الإنسان: إذ أن "الإنسان المتعقل سيُستبدل بـ "إنسان الدلالات"(63) وهو اعتقاد تترسب فيه إشكالية الخلط بين تصور البنيوية منهجاً وكونها مذهباً، والتي أقصت السياق كلية من دائرة اهتمامها حين غدت فكرة "الإنسان المبنين" رهينة التفكيك والتركيب والتوجيه والقولبة، كما أثارها "روجي جارودي" في ستينيات هذا القرن.

قد يشفعلهذا الباحث حداثة الموضوع، وعدم توضع معالم المنهج فيه على المستوى العربي في مطلع السبعينيات إلا أن تأكيده في مفتتح بحثه على أن: "الهيكلية طريقة للعمل أكثر منها موقف فكري".(64) إدراك واضح لخطورة المزج بين التصور المذهبي والإجراء المنهجي كما ألمحنا إليه سابقاً، والالتفات إلى الجانب الهيكلي في البنيوية الشكلية ينطلق أساساً من مسلمة تقدس المعطى اللغوي وتضع فيه حقيقة الإعجاز الفني، لأن كل نص في زعمها يمثل مستويين: مستوى إخباري –وهو مناسبة تحريضية للمشروع الفني– ومستوى إشاري غير مباشر، وهو ما تزخر به اللغة وراء الدال: "والمستوى الإخباري يبقى أكثر ارتباطاً بالمناسبة التاريخية، بينما يفلت المستوى الثاني من المناسبة والظرف المحدد، ويمتلك القدرة على البث المتجدد، بحيث يخاطب أجيالاً عديدة. وبين المستويين علاقة تفاعل وإضاءة، والمستوى الثاني هو الذي ينتشل المستوى الأول من النثرية، وهو بالتالي جوهر العملية التقنية"(65).

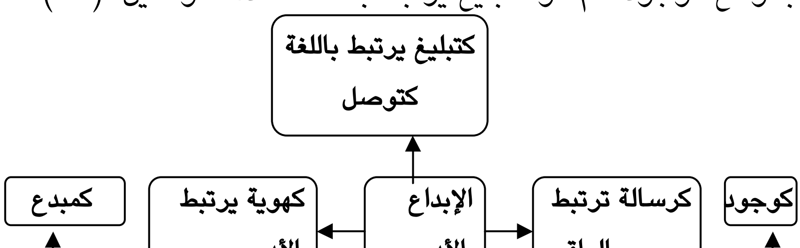
وإلغاء السياق وتمييعه بهذه الصورة، يحتم انبثاقه مرة أخرى من صلب النص فهو سياق مصنوع، تصنعه اللغة وتحيل عليه في مستوياتها المختلفة (صوتية، معجمية، دلالية، رمزية) وكأن لاشيء إلاّ داخل النص.

لم تكن القراءة الشكلية وفيّة للتصورات النظرية التي انطلقت منها لأنها رأت فيها قيوداً جبرية تفرض على القارئ البقاء في زاوية الظل ولزوم الحياد وهو يلمس وراء الدال عالماً متموجاً زاخراً تتلاطم فيه الإيحاءات، فلم يقوَ على كبح جماح قلمه بل سجل عليه النقد اختراقات كثيرة انساق وراءها إلى ماوراء اللغة على صهوة التأويل ركضاً وراء الشعرية الأدبية. ولزم على تلك الانتهاكات تشكل مثلث مترابط الزوايا جسده "عبد الملك مرتاض" في قوله:

"للفن مادة هي الواقع المتسلط على الفنان، وللفن لغة هي التعبير عن هذا الواقع بأدوات فنية تتلاءم مع موهبة الفنان وتجربته واستعداده" (66).



فالإبداع الأدبي: "كهوية يرتبط بالأديب كمبدع، وهو كرسالة ترتبط بالواقع كوجود، ثم هو كتبليغ يرتبط باللغة كمادة التوصيل" (67).



إن القراءة الأولى للمثلث كما جسده "عبد الملك مرتاض" تكشف عن ضرورة التحول عن الشكلية إلى رحاب البحث عن مدارات أوسع وأرحب تمكن القارئ من استغلال كافة المعطيات لتغذية القراءة الجادة. وقد طرحت القراءة البنيوية التوليدية فهماً جديداً يكسر حدود الشكلية، ويفتح مغاليقها على الواقع والصراع في آن، ويعيد للأذهان النقد الماركسي في ثوب "مبنين" هذه المرة.

ب-القراءة البنيوية التوليدية:

تتحدد ميزة القراءة البنيوية التوليدية من خلال الأعمال التطبيقية التي قامت عليها مستفيدة من روافد عدة يقتضيها المنهج، وتقع خارج النص. فتمدها بكثير من المعطيات المعرفية والتي تشكل حيثيات النص من تاريخ وعلم اجتماع وعلم نفس اجتماعي وأنثربولوجيا، أي بعامة ماتقدمه الحقول الإنسانية في نطاق المعرفة. وكأن هذه القراءة تهدف أساساً إلى الوقوف في وجه الشكلانية لترد الاعتبار للأثر الأدبي مركزة على خصوصياته المختلفة من: "دون أن تفصله عن علائقه بالمجتمع والتاريخ، وعن جدلية التفاعل الكامنة وراء استمرار الحياة وتجددها"(68). فهي تقوم على مبدئين متلازمين، يتحدد الأول من خلال رؤية نصية داخلية، ويتميز الثاني برؤية سياقية يفضي الجمع بينهما إلى الحقيقة النصية التي لاتهمل الطابع الجمالي والفني للأثر الأدبي. ذلك ماجعل هذه القراءة أكثر حيوية وأكثر عطائية، تتأسس لغتها القرائية على عناصر تشويقية هامة، تبتعد عن جفاف اللغة الشكلانية. حتى وإن كانت تأخذ ببعض الأساليب الإحصائية، والجداول الهندسية التي أولعت بها القراءة الأخرى.

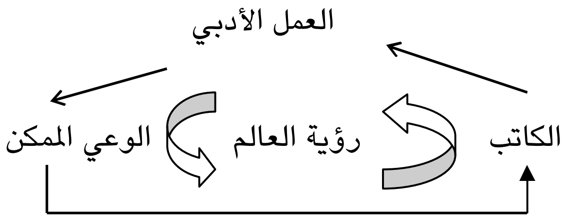
إن ترسّم المنهج في القراءة التوليدية لاتخرج عما قرره "محمد برادة"، وإن تلوّن عند بعض الدارسين في الإجراء حتى يتلاءم والهدف المزمع بلوغه، فهذا "محمد بنيس" يصف أدواته المنهجية في عمله "ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب" قائلاً: "حاولت أن أرتبط بالقراءات التي تؤلف بين داخل المتن وخارجه مستفيداً من البنيوية في الكشف عن قوانين البنيات الدالة، ومن المادية التاريخية الجدلية في تفسيرها لطبيعة

هذه البنيات ووظيفتها الجمالية والاجتماعية، عملاً بنصيحة "تروتسكي" في نقده للشكلانيين ومعتمداً على البنيوية التكوينية" (69) وهو وصف يكشف حقيقة هامة في العناصر المشكلة للبنيوية التوليدية عند هذا الباحث. لأن قيامها على هذه الصورة إنما جاء عملاً بنصيحة "تروتسكي" في رده على الشكلانيين، وتحقيقها على هذه الطريقة، تجاوز فعلي للقراءة الشكلانية، ولكن من خلال "تركيب" جديد لعناصر قرائية موروثة عن المناهج السياقية التقليدية، مضافاً إليها التصور الجديد الذي حققه "غولدمان" على خطى "لوكاتش". فهي تركّب عناصرها من النظرة اللسانية وعلم الاجتماع الأدبي والمادية التاريخية وقوانينها التفسيرية للصراع بين البنيات التحتية والفوقية. لأن: "الرؤية النصية التي أطل منها النقد البنيوي الشكلاني غير كافية. ليس فقط لأنها تفترض سكون البنية وثباتها، بل كذلك وبالخصوص لأن الإبداع الأدبي يفقد الكثير من خصائصه عندما يختزل إلى مجرد مادة جامدة"(70).

وعليه فإن القراءة التوليدية وإن قامت على تشريح الإبداع من زاوية رصد البنيات وتفتيتها في خصوصيتها اللغوية يقتضي تجاوزها إلى علاقاتها الجدلية وتحريك سكونيتها، ومعنى ذلك: نقل مركز الاهتمام منها إلى السياق العام والذي يقدم لنا من زاوية علم الاجتماع، الإرهاصات التي تتعدى المبدع المفرد إلى الأديب الجمعي (الفاعل الجماعي) وتلك حقيقة تتجسد في صورة الجماعة التي تتعاون على حمل ثقل ما، حينها لايحق لأي منهم أن يزعم أنّه الفاعل، فيتحتم إذن الأخذ بمقولة الفاعل الجماعي الذي يشكل التجارب والممارسات والأفكار ويتفرغ المبدع الفرد في إخراجها وتشكيلها في ثوب فني ما(71).

والفاعل الجمعي، هو الذي يحقق "رؤية العالم" مادامت ليست واقعة فردية، إنما هي تكوين جماعي ينتمي بالضرورة إلى فئة، وذلك هو السر في الرجوع دوماً إلى السياق لأنه: "في كل عمل فني، بعدٌ اجتماعي (منطلق من الواقع المعيش) وبعدٌ فردي (منطلق من خيال الفنان) ولذا تفترض وجود آخرين غير الفنانين، لهم علاقة قراءة أو نظر أو سماع يتوخون من خلالها إيجاد رؤية أو أفق أو حل لمشكلة مشتركة للفنان

وجمهوره"(72). وتتأسس رؤية العالم حسب "غولدمان" من الوعي الفعلي القائم المتجسد في الطبقة استناداً إلى واقعها وماضيها على السواء، والمترسب فيها وفي بناها التحتية. والوعي الممكن الذي يتصوّر على أنه مايمكن أن تفعله طبقة اجتماعية مابعد أن تتعرض لمتغيرات مختلفة دون أن تفقد طابعها الطبقي. فكل عمل أدبي: "يجسد ويبلور رؤية العالم لدى هذه الطبقة أو تلك ويجعلها تنتقل من الوعي الفعلي الذي بلغته إلى الوعي الممكن، ولايتوفر ذلك إلاّ للكتاب والمفكرين الكبار دون الصغار منهم الذين يتوقفون عند الوعي الفعلي لدى طبقة ما ويقتصرون على وصفه"(73) ويتم التكامل بين العناصر الثلاثة في دائرة تمثل التفاعل المستمر بينها.



وتفسر الدائرة المتحركة -دوماً- في إطار رؤية العالم انطلاقاً من خمسة زوايا متلازمة:

1-العلاقة الوطيدة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي على مستوى البنى الذهنية والتي تكون خلاصتها نشاط مشترك لجماعة ماحول موقف مشترك أوسع من أن تستقطبه تجربة أديب واحد مهما طال عمره واتسعت تجربته، فالبنية الذهنية هي نتاج التصورات الجمعية المجسدة في ثقافة الحياة الاجتماعية عامة.

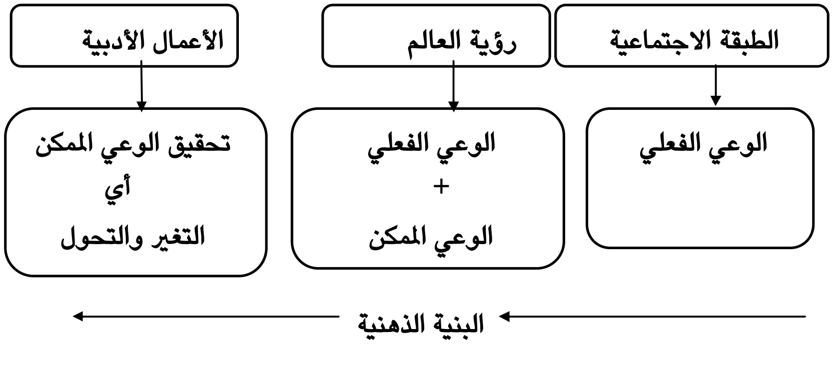
2-البنية الذهنية هي التعبير الفعلي للإبداع الأدبي يكون الأديب فيها مشاركاً لا خالقاً، فالعلاقة بين الإبداع والواقع تقوم عليها وليس على المضمون وحده.

3-قيام علاقة جدلية بين الإبداع الأدبي والبنى الذهنية أخذاً وعطاء وتحقيقاً للوعي الممكن.

4-يحتل العمل الأدبي مكانته اللائقة به خلال تموضعه في وسط البنى الذهنية.

5-تتبدى البنى الذهنية في صور شتى على مستوى الشعور واللاشعور(74). وانطلاقاً من تحقيق مفهوم البنية الذهنية وأبعادها من زاوية الوعي الفعلي، والوعي الممكن، تنتفي مقولة الدوافع السلوكية الفردية كما تتلاشى الحوافز الوجدانية التأثيرية قليلاً إلى حدود الفاعل الجمعي، والتشكيل الجماعي لرؤية العالم.

وتميّز الأديب في هذه الحالة قائم وراء عبقرية تجسيد الرؤية وإبرازها والتعبير عنها. لذا فالإبداع يوافق التطلع الجماعي ويلبي ماتأمله الجماعة وتنتظره في أفقها، فتحقق لها زبدة ماتصبو إليه كما يكون لها مصدر معرفة جديدة تحقق وعيها الممكن. هذا مايوحي للقراءة التوليدية اعتبار الإبداع الأدبي تلبية ذاتية للأديب ومن ورائه الفئة التي تعاضده وسعي دؤوب لتغيير الواقع وتحقيق الطموح الجماعي، وهي وظيفة دائرية دائبة الحركة إلى الأمام، لاتأبه للظروف ولاتتوقف عندها.



إن انفتاح القراءة التوليدية على التاريخ وعلم الاجتماع، ومقولات المادية الجدلية المتشابكة حوّل آلياتها إلى شروح مسهبة غطت أسباب الفهم، وطغت عليها، وبنت نتائجها على أحاديث أديولوجية رسمت نفس مسار القراءة الماركسية من قبل وحمّلتها نغمة "دعائية" تبشيرية يعلوها

المنحى السياسوي الذي عمل على تغييب الأبعاد الأخرى المنبثقة عن مقولات الفاعل الجمعي والبنية الذهنية، والتي ربما أفضت إلى نتائج في غاية الأهمية لو هي تخلصت من الغائية الدعائية الضيقة. كما فوتت فرصة التحليل المنبثق للنص والوقوف على خصائصه الجمالية والفنية لأن عودة سلطة السياق –مرة أخرى– مشدوداً إلى خارج النص فرض رؤية خارجية يصعب حصرها في منحى واحد كما جسدتها الرسمة السابقة.

ج-القراءة الأسلوبية البنيوية:

إن تجاوز القراءات (شكلانية، توليدية، أسلوبية) جعلها تشكل رؤوس مثلث، تقف فيه كل قراءة في مقابل الأخرى، تنهج النهج ذاته وتتوخى غايات مختلفة فإن كان هم القراءة الشكلانية تفكيك النص، تفكيكاً آلياً محايداً قصد الوصف، وكانت القراءة التوليدية تسعى إلى إعادة الاعتبار للسياقات المختلفة، فإن القراءة الأسلوبية، تقف وسطاً تتوخى غايتين في الوقت ذاته: الإمتاع والإفادة، فيحقق البناء الفني غاية الإمتاع، ويجسد المضمون الفكري غاية الإفادة. إلاّ أن هذا الطرح لم يتحقق على هذه الصورة من الوضوح إلا بعد مخاض انتاب البلاغة القديمة تولد عنه علم الأسلوب، الذي قام عليه علم الأسلوبيات كصور إجرائية لمقولاته المختلفة في إطار التصور اللغوي الجديد معززاً بمقولات الألسنية والبنية وعلم النفس، وتحقيق الوسطية التي تتوخاها القراءة الأسلوبية، وذلك مادعا إليه "ستيفان أولمان" حين رأى أنه بإمكان علم الأسلوب أن يسدَّ الفجوة بين الدراسات اللغوية والأدبية، والوصول إلى الوحدة الجوهرية، والتكامل لتغطية جميع مستويات العمل الأدبي بنيوياً. ومن ثم تفجير الأثر الجمالي للنص.

فالأسلوبية تفهم اللغة في كونها إبداعاً، بينما ينظر إليها التحليل اللغوي كمجال للتطور والتاريخ، ويبقى الأسلوب اعتبار ذاته مصباً للقيم التعبيرية والجمالية معاً. ولايستبعد أبداً اعتبار الفكر اللغوي –هو الآخر– فكراً أسلوبياً مفعماً بالدلالة، ابتداء من الصوتي، والصرفي، والنحوي، والتركيبي... لأنها عناصر ماسيقت على ذلك الوجه إلا لتؤدي قيماً

تعبيرية معينة، حتى البنى الإفرادية لاتشتطّ عن ذلك، لأننا نرى فيها طبقاً لحالتها: "معنى فكرياً بحتاً وآخر شخصياً عاطفياً يعود أولهما إلى ذكاء الإنسان، ويرجع الثاني إلى حساسيته وهما يمارسان تأثيرهما في نفس الوقت بطرائق مختلفة" (75).

فهي في وضعيتها الأولى تمثل روح الأمة في زمن المواضعة. أما في لحظتها الثانية فهي روح المبدع، والفرق بين الروحين: هو الفرق بين إرادة لاشعورية في الأمة تقتضيها الحاجة ويحكمها الارتجال، وإرادة واعية لدى الفرد يبدعها في نسق جمالي.

وتتوقف القراءة الأسلوبية عند "صلاح فضل" على أطر متدرجة: تبدأ بالبحث عن العلاقات بين الدال والمدلول: "عبر التحليل الدقيق للصلة بين جميع العناصر الدالة، وجميع العناصر المدلولة بحثاً يتوخى تكاملها النهائي، ويقتصر عند الممارسة العملية على أهمّها وأخطرها، وهنا تبرز – في تقرير الباحث– المشكلة الرئيسية في علم الأسلوب، وهي التّماس بين هذين الجانبين: الجانب الطبيعي والمتمثل في الدوال، والجانب المعنوي، أو الروحي المتمثل في المدلولات" (76). ونلمح في حديث الباحث قيام القراءة على (حدس) القارئ وحدّته: لأن مهمة فرز العناصر الأسلوبية وتخيّر "أهمها وأخطرها" ليس بالأمر الهين (الذي يسهل) الذي يسهل الوقوف عليه. لأنه يتجلى بنسبية هشة، تحكمها طبيعة القارئ، واستعداداته النفسية والأدبية والوسط الاجتماعي... وخطورة الخطوة جعلت "ليو سبتزر" يعلن: "إن الطريق العملي الوحيد هو القراءة، وإعادة القراءة بصبر وبصيرة ويقين ورغبة، يوشك أن تكون ميتافيزيقية في الوصول إلى الحل، حتى لايلبث أن يتجلى لنا هذا الملمح الخاص".(77).

والإلحاح على التريث، وعدم التسرع في المسك على العناصر الأسلوبية وإلباسها شأناً ما في العملية التحليلية نجده كذلك عند "سبيلنر" حين يحذر من اعتبار الأسلوب مجرد زينة تحجب حقيقته كبنية تحدد قيمة النص الجمالية.

ولا تسلم القراءة الأسلوبية من الخطل، إلا إذا عثرت على أسلم السبل للولوج إلى عوالم النص، لذا كانت الانطلاقة أبداً حجر عثرة في

طريق التحليل الأسلوبي، وهل تكون البداية من الصوتي، ثم الصرفي، على منوال النموذج اللغوي؟ أم أن إدراك الصوتي يحتاج إلى وقفات متأنية لاكتشاف الصوت الطاغي في العمل الأدبي والذي يضفي جواً جرسياً ماعلى جملة النص ودلالته؟ فقد رأينا "سبيلنر" يؤكد أنه كلما قرأنا نصاً برزت إيحاءاته فكيف نتعرف عليها إن لم يعد القارئ إلى ذاته يقيس درجات تأثيرها من خلال تجربته الخاصة؟(78). وهل يصلح القارئ معياراً للإيحاء في قراءة تتوخى العلمية وتنشدها؟ وهل ترجع المسألة نهاية الأمر إلى طريقة تشكيل العمل الأدبي ذاته، فمن بنيته ومن جملة عناصره تنبثق أنواع متعته الجمالية كما يراها "أمادو ألنسو"؟(79). وهو تصور حاضر في الفهم الحديث للأسلوبيات، والتي تنفر من النظرة التجزيئية لعلم الأسلوب: إذ ليس هناك -في زعمها- علم أسلوب جمالي وآخر لغوي، وثالث نفسي، بل هناك "كل" يدمجها في اتجاه واحد، يجعلها "جبهة" تواجه النص تكتسب مهمة لغوية بالنسبة للبواعث الدافعة إليها، وسمة جمالية بالنظر إلى الشكل الخارجي للقول والتأثير الناجم عنه، وجمعيها حاضر في النص. وعندئذ يصبح علم الأسلوب معادل "فقه اللغة" إلا أنه يحاور النص من وجهة فنية وحسب.. إنه فقه جمالي(80). وقد يتوسع اليوم إلى أبعاد أخرى تشمل الواقع الاجتماعي والاقتصادي والنفسي السائد في المرحلة التاريخية للكتابة.

ويعلن "صلاح فضل": "أن المنظور الذي يرتضيه الباحثون اليوم يتجاوز حدود التذوق الشخصي، والاعتماد على الحدس في رصد الظواهر الأسلوبية كما لايتوقف كثيراً عند التحليل النفسيلها واستجلاء شخصية المؤلف من ورائها. ولايهتم بمجرد التنميط اللغوي ووضع النماذج وإنما يحاول إقامة تصور متنام لعلم الأسلوب التكاملي على أساس النموذجي التوصيلي المعتمد على مقولات "جاكوبسون"(81).

وعليه يمكننا أن نقول: أن علم اللغة يحاور "مايقال" بينما تحاور الأسلوبية "كيفية مايقال" ويحتم هذا الاعتراف إدراك ازدواجية الخطاب، وتقوم العلاقة بينهما بما تسمح به مبادئ الصرف والنحو، لتحديد القيم

الحضورية والغيابية للكلام والأسلوب معاً(82). وعلى الصعيد النقدي: "تعمل على اكتشاف طبيعة العناصر اللغوية التي جمعت تحت نسق متصل، وترفض ربط النص بعوامل خارجية بتركيزها على التحليل والفهم، دون استناد إلى التعليل والتبرير، وهي مهمة متروكة للنقد في ربطه الأدب بالقيمة"(83). وغايتها الأولى أن تمد جسراً بين الأسلوب ومتلقيه، فتقربه من نفسه من خلال منهج علمي محدد له خطوط مهمة حتى لايضل في متاهات التفاسير التي تبتعد عن الصياغة(84).

إن ظاهرة النقل الحرفي عن الغرب تميز القراءة الأسلوبية العربية كما ميزت القراءات السالفة، إذ هو نقل التابع للمتبوع، لانقل المستفيد المؤسس، وغاية ماينجم عنه حسب "عبد السلام المسدي" تأصيل نخوة السيادة عند الآخر، فهم: "يأخذون ولايعطون حتى ولو قدر لرواد النهضة العلمانية الغربية أن يحذقوا لسان العرب فيقرؤوا ماكتبه بعض أبنائه لشدهم الندم أو لانتابتهم نخوة السيادة الخالدة" (85)، ومرد ذلك العجز عن العطائية والحوار، افتقارهم إلى بعدين: بعد أصولي جرهم إلى الخلط بين الأداة المنهجية وملابساتها المذهبية التي تعمل على شل الرؤية الفردية الناقدة، وذوبان إنجازاتها في أصداء الغرب. وبعد نقدي لايتقبل الأمور على علتها، بل يحاور ويناقش ويأخذ ويدع ويضيف(86). وهو ماحاول "محمد عبد المطلب" تداركه بعد قراءة "المسدي" في كتابه "البلاغة والأسلوبية" حين صدر بحوثه بقراءة أصولية للموروث البلاغي والأسلوبي، قبل أن يخوض في إنجازات الغرب(87). خاصة وأن المخاض الذي سكن الدرس الأسلوبي الغربي، أسفر اليوم عن توجهات جديدة تجاوزت الأسلوبية إلى ابتداع علم "العلامات" الذي وجد ضالته في الحقل الأدبي على يدي "غريماس"(88).

لقد حاولنا الوقوف –ونحن نستعرض القراءات النسقية– على الفروق الشكلية والمنهجية بينها، وتحديد جملة المزالق التي وقعت فيها إما من جراء الانسياق وراء الطرح الغربي المتعدد الوجوه، وإما من خلال الإجراءات التطبيقيةلها، والتي لجأ أربابها إلى التصرف في خطوات المنهج اقتضاباً وتوسيعاً أو اقتصاراً على مستوى دون الآخر، والذي أفضى بـ

"عبد الملك مرتاض" إلى القول بالقراءة المستوياتية(89) والتي تتلخص في الخطوات التالية:

1-بنية اللغة.

2-المستوى التفكيكي (ماقبل النص).

3-مستوى الحيز.

4-مستوى الزمن.

5-مستوى الإيقاع.

و: "بقدر ماتتكثف البنى العميقة وتخصب البنى السطحية، بقدر ما تتكثف المستويات وتتعدد وتتنوع"(90).

وكل قراءة أرادلها أن تكون سيميائية تفكيكية: كفعل يقع وراء البنية والبنيوية ذاتها، محمولاً على أداة تتوزعها وتتنازعها حقول ثلاثة: لسانية، سيميائية، وتشريحية(91) ترى في الهيرومينوطقيا أفقاً من السعة والشمول، بحيث يشمل لغة الخطاب، ودلالته، وسمته التركيبية. لأنها تتجاوز الفهم والتحليل إلى التأويل. فتغدو هذه القراءة زيادة على- سعة أفق صاحبها- مجالاً رحباً ينظر إلى النص المدروس، على أنه تحقيق جزئي لنص أكبر منه تتولاه القراءة المستوياتيّة بموضعته داخل سياق أكبر، تتراكب فيه حقائق النص كما تتراكب قطع الآلة المعقدة وتتعشق دواليبها لتأدية حركة شبه كونية.

ولم يقتصر جهد الباحث على الطرح النظري، وحسب. بل قدم للقراءة المستوياتية ثلاثة أعمال إجرائية تفردت بحجمها المتميز فكانت كتباً قائمة بذاتها: "بنية الخطاب الشعري" و "أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي" وكانت مادتها شعرية (قصيدة حرة، وأخرى عمودية). و "ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد" ومادتها قصصية. وكأن الباحث يريد لقراءته أن تكون فعالة في الحقلين، فلا يحيلها على غيره بل يتزعمها ليعطيها أبعادها الحقيقية، خاصة وأنها تمزج بين اتجاهين: أحدهما سيميائي والثاني تفكيكي، ومايثيرانه من غموض ولبس على المستويين النظري والإجرائي.

والقراءة المستوياتية -اليوم- تدعونا إلى وقفة خاصة معها في عمل

مستقبلي، لأنها -ولأول مرة- تطرح نفسها بديلاً للنقل الحرفي القنوع عن الغرب، وتحقق من خلال فعلها القرائي بعدين (92): الأول تأصيلي يبعث الموروث النقدي ويضيف مقولته المختلفة، ويتخير منها مايلائم أبعاد القراءة ويصبغها بصبغة تميزها عن غيرها، ويؤمم فعلها. وبعد نقدي ينظر إلى النص من زاوية تراكبه على مستويات يعرلها المنهج للدرس، وسرعان مايردها إلى مواضعها حتى تتعشق فيما بينها في بناء كلي، ولكن من خلال التأويل، لامن خلال الفك والتركيب الميكانيكي المحايد. والبعد الهيرومنيوطقي منظوراً إليه من زاوية السيميائية والتفكيكية يتضمن هذه العمليات كلها ويضيف إليها استنطاق المعرفة الإنسانية في شموليتها من منزع فردي تغذيه عبقرية المحلل وخبرته.

لقد وجدت القراءة النسقية (شكلانية، توليدية، أسلوبية) فعاليتها عبر "المجلات" المتخصصة مشرقاً وغرباً، والتي حاول "عبد السلام المسدي" جردها في كتابه: "الأسلوب والأسلوبية" و"النقد والحداثة" أو من خلال عمل توفيق الزيدي "أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث" والتي يمكن اعتبارها إجراءات تحسسه هدفها تلمس المنهج الجديد، ومحاولة ترويض أدواته وتجريب فاعليتها في النص العربي: شعراً ونثراً، فكان عليها أن تخضع لمساحة الحيز في المجلة المختصة من جهة، ومن جهة أخرى إلى زاوية النظرة المراد تحقيقها في العمل التطبيقي، والذي حد من فاعلية الإسهاب والإخصاب، وأحالها على لغة مقننة هندسياً، تسكنها الجداول والأرقام والرموز: فجاءت لغتها قليلة الماء، جافة النسغ فقيرة التشويق منفرة، تبعث على التخوف والحيرة، وخاصة أنها تهمل غالباً قراءة جداولها وبيان الغاية منها، ذلك مافوت عليها بيان الغرض من استنتاجاتها تلك، وفتح عليها باب الاتهام.

وقد تجاوزت دراسات أخرى في كتاب واحد لباحث ما. وكأنها تتعجل الانتقال من نص إلى آخر، دون إشباعه درساً وتحليلاً، وفق المستويات المحددة منهجياً، مثلما وجدناه عند "المسدي" و"يمنى العيد" و"كمال أبو ديب"، و"عبد العزيز بن عرفة" و"سمير المرزوقي" و"جميل شاكر"، وغيرهم... وكلها قراءات قد تقع في باب التلمس الحذر

للمنهج، في مقابل العرض النظري الذي أخذ صوراً تتسع "عرضاً" كتضخم (مرضي باثولوجي) لايعمل على توضيح الرؤية وجلائها بقدر مايشيع كثيراً من الإرباك، والحيرة في ذهن القارئ العادي، لأنها دراسات مقتطعة عشوائياً من سياقات ضخمة، قائمة ضمن "مشاريع" أنفق فيها أربابها أعمارهم كلها.

إن دراستي "صلاح فضل": "نظرية البنائية" و"علم الأسلوب" مضافاً إليها جهد "المسدي" و"محمد عبد المطلب"، و"عبد اللّه الغذامي" و"جمال شحيد" و"ريمون طحان" و"زكريا إبراهيم" و"مازن الوعر" و"ميشال زكريا" و"موريس أبو ناصر"... على سبيل التمثيل لا الحصر -هي الدراسات الوحيدة بين يدي القارئ العربي، والذي يريد أن يكون لنفسه فكرة واضحة عن النقد الألسني، والبنيوي، والسيميائي، لأنها سلكت خطوات تعليمية اجتهدت -من خلالها- في تقديم المادة مسلسلة ملخصة في اتجاهاتها المختلفة، مشفعة، ببعض الإشارات الإجرائية هنا وهناك، حتى تتبدى فاعلية المناهج الحداثية، وإن كانت تقتصر على عمليتي النقل والتعريب. إلا أنه جهد مشكور مادام يتولى صاحبه عبء غربلة "الركام" النظري الغربي وتقديمه في صورة همها الوضوح والمقابلة بين الآراء وإثبات الراجح منها.. ويحق لنا اعتبارها منارات مضيئة في عتمة الفكر النقدي الحداثي في غربة القارئ العربي واغترابه عن نصه الإبداعي والنقدي، والطرح النظري.

وكل شكوى يصدرها اليوم شكوى مشروعة مادام المترجمون والنقاد لايولون القراء آذاناً صاغية، فيزدادون انعزالاً وعزلة في برجهم العاجي، وهم يتابعون لاهثين، مايفرزه الغرب في تحولاته السريعة من أداة لأخرى، ومن صورة لأخرى.

إن محاولة الغرب تفكيك صرح المعرفة الغربية قد يحيل المرحلة الراهنة إلى "شيء" عرفته الثقافة العربية أيام عقمها الفكري من مصادرة المخاطب والخطاب على حد سواء، والتلهي بالتشقيقات المختلفة للكلام تشطيراً وتربيعاً وتخميساً، وتفتيت البلاغة إلى بلاغات بديعية تنقب في الخطاب عن أشكال توليد المعنى وتزيينه.. حتى توقّفت الحركة

نهائياً –وقد أعياها اللفُّ والدوران– عند أصغر نقطة تأبى التجزئة. والحديث عن"السمة" اليوم قد تكون آخر نواة ترفض الانشطار وتأباه، وإن حدث فيها ذلك الأمر انفجر الكيان كله، وانهدم البنيان جملة، وعصفت به رياح الصدمة. وما التفكيك في منظور "ديردا" إلا ذلك الانشطار الذي سيعصف بصرح المعرفة وبتمركز ذاتها –بعدما نبشته معاول "نتشه" و"هوسرل" من قبل– خاصة وقد أعلن "أوسفالد شبنغلر" سقوط الحضارة و"فوكوياما" نهاية التاريخ...

و"السِّمة" في أقصى تصوراتها ارتداد إلى أسطورية بدائية حدثنا عنها "أرنست كاسرر" في مؤلفه "الأسطورة والدولة"، و"الهيرومينوطيقا" فعل بدائي عرفته الديانات المنقرضة، واللاحقة لتفسير أسطورية ورموزها، وجلاء بعض الغموض عنها، خاصة وأن القائمين عليها اليوم من الفلاسفة اليهود(93) وربما وجدت مثل هذه التساؤلات صداها لدى القراء. كالذي ختم به "شايف عكاشة" بحثه في "نظرية الأدب" متسائلاً في حيرة: "هل هذه التيارات –كما طبقها أصحابها– جاءت لكي تضيء أبعاد الإبداع الأدبي، وتزيح الحجاب من أمام المتلقي ليتسنى له أن ينفذ إلى عمقه؟ أو جاءت لتضع حواجز سميكة بإضافتها إلى النص المنقود عبء الرموز التي تصعّب في استكناه خفاياه"(94) ثم يضيف قائلاً: "هل هو من أجل خدمة الإبداع الأدبي كما يعتقد أصحاب هذه التيارات؟ أو في سبيل إرضاء عقيدة تبعية فرضها بريق المنهج العلمي؟ "(95).

أما وقد تم تحول عن البنيويات عند الغرب لضرورات أملتها الحاجة وفرضها البحث الدؤوب عن البديل، بعدما تكشفت آفاق جديدة للنص، وانفتحت أمام الباحث حقائق وراء اللغة يقصر دونها النموذج اللغوي، ويعي إزاءها الوصف، ويضل التأويل في خضمّها في رحاب الإشارة الحرة، الممتدة في جميع الاتجاهات والأزمنة. فإننا نشهد كذلك تحول القراءة العربية عنها إلى السيميائيات. إما بفعل التقليد والتبعية، وإما بفعل الشعور المحرج بضيق المنهج، وزوال بريقه وإما لطبيعة المرحلة القلقة المتقلبة، كما سجله "تودوروف" إزاء "بارت" في "نقد النقد" حين امتدح

خاصية "بارت" التحولية إلى حيث يرى صواب الآخر: "فإن هذا التحول إنما هو في حقيقة الأمر نتاج لعدم الإحساس بالثبات واليقين إلى الأسئلة اللانهائية التي تقدمها الخطابات الإنسانية، والتي يستحيل وصفها بدقة إلى لعبة لاغير" (96).

عندها لم يعد النقد –وحده– بقادر على أن يحاورها، ويفتك منها الأجوبة الضرورية فعاد أدراجه إلى رحاب الفلسفة يقدمها لتنظر في ماهية الخطاب وحضوره وغيابه، وفرز إشكاليته على أنه "ظاهرة" تعامل على المستويين، الأنطولوجي والفكري.. واستحال معها فرز الناقد من الفيلسوف، والفيلسوف من الناقد. بل ويتحتم صهرهما في نعت "قارئ" إذ: "لايمكن عد "دريدا" (مثلاً) فيلسوفاً بالمعنى المتعارف عليه، كما لايعد ناقداً. ماتنطبق عليه حقاً هي كلمة "قارئ" لكنه قارئ جديد متسلح برؤية فكرية وتاريخية.. إذ يستحيل تصنيف نصوصه وفق الأسس الواضحة التي تحدّد في ضوئها خصائص الخطابات الأكاديمية الحديثة، فهي في الوقت الذي تنطوي فيه تحت ظل الفلسفة لاتبرح تلقي مزيداً من الأسئلة عن الفكر واللغة والهوية... والأكثر من هذا فإن تلك الخطابات تطرح أسئلتها في شكل حواري نقدي مع نصوص قديمة تمتد من "أفلاطون" إلى "هوسرل" و"هيدغر" إذ تبدو معنية بصورة طبيعية بتاريخ الفكر الفلسفي.." (97).

وإذا كان عصر الفيلسوف والناقد قد انتهى وولى، كما ولى عهد الفلسفة والنقد، وكلاهما لبس رداء القاضي –ألا يمكن اليوم– إعلان ميلاد عصر القارئ. والالتفات إليه كلية. وهو يجسد من خلال ذاته: الفنان، والباث، والجمهور الملتقي، واللغة الموصلة، والوسط القائم، والقيمة المرجوة، والذوق السائد، والأفق المنتظر؟ ألا يمكن عدّه إنسان مابعد البنيويات؟.

هوامش:

1-عبد الله إبراهيم: م.س.ص:6

2-عمر مهيبل: البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر م.س.ص:6

-3Structuralisme et marxisme: ouvrage coll Collection 10/18 paris 1970 p 102

4- انظر جاك بياجي: البنيوية (ت) عارف منيمنة. بشير أويري. م عويدات ط2 1980 بيروت، ص:9-10، ومابعدها.

5-روبيرت شولتز: البنيوية والأدب (ت) حنا عبود، ص:17.

6-م.س.ص:20

7-صلاح فضل: نظرية البنائية، ص:321

8-جان بياجي: م.س.ص:14

9-روبيرت شولتز: م.س.ص:55

10-انظر عمر مهيبل: م.س.ص:20

11-م.س.ص:21-22

12-انظر صلاح فضل: م.س.ص:175

-13A.LALANADE. Vocabulaire thechnoque et critique de la philosophie. ed p:4F 14 eme ed 1983 p:1031

14-عمر مهيبل: م.س.ص:17

15-صلاح فضل: م.س.ص:219

-16P.Fouiqué et R.Saint jean: Dictionnaire de la philosophie ed p:4F 3cme ed 4cme tri P:693.

17-انظر صلاح فضل: م.س.ص:192 وجمال شحيد. البنيوية التكوينية ص:75-76

18-م.س.ص:177

19-م.س.ص:179

20-انظر رجاء جارودي: البنيوية الفلسفة موت الإنسان (ت) جورج طرابيشي ط الثالثة 1985 بيروت ص: 112

21-م.س.ص:13

22-م.س.ص:12

23-انظر صلاح فضل: م.س.ص:194-204

24-أدولفو باسكيز: البنيوية والتاريخ (ت) مصطفى المسناوي. دار الحداثة ط1 1971، ص:13

25-م.س.ص:14

26-صلاح فضل: م.س.ص:194

27-م.س.ص:198

28-عمر أوكان: م.س.ص:23
29-توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث م.س.ص:60
-30Henri Mshonic Fragments dune critique du rythme en langue francaise n sept 74 p:74 □
أورده توفيق الزيدي: م.س.ص:70
31-تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. دار الحوار للنشر والتوزيع ط1 1981، سوريا، ص:19
32-م.س.ص:103
33-توفيق الزيدي: م.س.ص:76
34-ثامر سلوم: م.س.ص:145
35-توفيق الزيدي: م.س.ص:76
36-انظر صلاح فضل: م.س.ص:322
37-توفيق الزيدي: م.س.ص:124
38-انظر أحمد مختار عمر: علم الدلالة. عالم الكتب ط2 1988 القاهرة الصفحات 36-38-37
39-عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. دار الأندلس. دار الكندي ط1 1978، بيروت، ص:20
40-م.س.ص:111
41-م.س.ص:114
42-جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1 بيروت 1984، ص:1
43-صلاح فضل: م.س.ص:65
44-روبيرت شولتز: م.س.ص:35
45-رجاء جارودي: م.س.ص:13
46- م.س.ص:16
47-ميشال فوكو: الكلمات والأشياء ص:396 أورده رجاء جارودي م.س.ص:30
48-رجاء جارودي: م.س.ص:17
49-بول سباغ: الماركسية والبنيوية ص:114 أورده جارودي م.س.ص:27
50-انظر عبد الله إبراهيم: التفكيك.. م.س.ص:16
51-م.س.ص:17
52-روبيرت شولتز: م.س.ص:50
53-صلاح فضل: م.س.ص:294
54-م.س.ص:300
55-عبد الملك مرتاض: النص الأدبي م.س.ص:14
56-م.س.ص:5

57-عبد الملك مرتاض: 1.س دراسة سيميائية تفكيكية. ديوان المطبوعات الجامعية 1992، ص:13
58-م.س.ص:13
59-م.س.ص:13
60-م.س.ص:11
61-م.س.ص:14
62-حسين الواد:البنية القصصية في رسالة الغفران. دار الكتاب العربي ط3/ليبيا تونس. ص:13
63-م.س.ص:14
64-م.س.ص:15
65-خالدة سعيد: حركة الإبداع م.س.ص:58
66-عبد الملك مرتاض: النص الأدبي م.س.ص:15
67-شايف عكاشة: نظرية الأدب م.س 107/3
68-محمد برادة: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ص:7 (مجموعة مقالات لجماعة من الكتاب ترجمها محمد برادة) مؤسسة البحوث العربية بيروت 1984
69-محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب. دار العودة ط1 بيروت 1979 ص:11
70-شايف عكاشة: م.س.ص:113/3
71-انظر صلاح فضل: م.س.ص:281
72-جمال شحيد: البنيوية التكوينية م.س.ص:38
73-م.س.ص:41
74-انظر محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد دار الحداثة ط1 1984 بيروت ص:41-42
75-صلاح فضل: علم الأسلوب م.س.ص:15
76-م.س.ص:107
77-صلاح فضل: 78
78-انظر صلاح فضل: م.س.ص:76
79-م.س.ص:76
80-م.س.ص:110
81-م.س.ص:150
82-انظر محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر 1984 ص:129
83-م.س.ص:271
84-انظر عز الدين اسماعيل:الأدب والفنون دار الفكر العربي ط2 1973 القاهرة مصر 73
85-عبد السلام المسدي:الأسلوب والأسلوبية الدار العربية للكتاب ليبيا/تونس ط2

1982، ص:18
86-م.س.ص:18
87-انظر محمد عبد المطلب: م.س.ص:130
88-انظر عبد السلام المسدي: م.س.ص:25
89-عبد الملك مرتاض: أبي م.س.ص:11-12 وانظر. ألف ليلة وليلة ص8:
90-م.س.ص:12
91-م.س.ص:21
92-انظر مطلب المسدي: الأسلوب والأسلوبية م.س.ص:18
93-انظر عمر مهيبل: م.س.ص:305
94-شايف عكاشة: نظرية الأدب م.س.ص:134
95-م.س.ص:135
96-عبد اللّه إبراهيم: م.س.ص:21
97-م.س.ص:38-39

خاتمة:

عندما يكون البحث خطاطة في مبتدى أمره، تكون الرؤية التي تستشرف المباحث غير واضحة الحدود، ولا بينة القسمات، وكلما تقدم البحث في ثنايا القضايا المثارة كلما انفتحت أمامه مسافات جديدة يتوجب عليه ولوجها التنقيب فيها. ذلك ما حدث لهذه الدراسة وهي تحاول لملمة سثمل القضايا المطروحة أمامها تاريخيا واجتماعيا ونفسيا وبنيويا. وهي تلاحظ التفاعل المستمر بين السياق الخارجي والعمل الإبداعي، والإجراءات المفسرة له.

بيد أن تقليب سجلات المعارف الإنسانية ليس بالأمر الهين ولا المستطاب، حين يجد الدارس نفسه أمام ركام هائل من الكتابات في الحقل الواحد، ولا يعرف من أيِّها يغترف، ولا كيف يصل إلى الكتاب الذي يلخص له المعرفة، فلا يتوه في تخصصاتها الدقيقة. لذلك كان على الباحث أن يبحث أولا عن الكتاب السهل الذي يقرِّب المعرفة، ويقدمها في لغة تعميمية تسهل عليه إدراك مرادها من هذا المصطلح أو ذاك. ولكن العثور على مثل هذا الكتاب يظل عزيزا، لأننا لم نسلك في المكتبة العربية –كما هو الشأن في المكتبة الغربية– سبيل تسهيل المعارف في كتيبات أو كتب تكون لغتها في متناول الجميع. ومن ثم كان علينا الوقوف مع الدراسات الأكاديمية وحدها لننتزع منها بعضا مما نريد من فهم ومعرفة.

ثم عدنا بعد ذلك إلى القراءات العربية لنرصد إخلاصها للأصول التي اغترفت منها وكيف كان صنيعها مع ما فهمت من مقولات، ومع ما لم تفهم منها، وكيف كانت النتائج التي انتهت إليها أخيرا في أعمالها النقدية. وسجلنا تلك النتائج في لغة عارية من الغموض، حادة العبارة، حتى نكشف عن مزالق النقل العاجل لنظريات لم تطمئن بعد في حقولها

المعرفية التي انتزعت منها. إنه عين المزلق الذي تعيشه الدراسات التي وقعت في سجن النسق اللغوي اليوم.

إن النتائج التي يفترض أن تتسع لها الخاتمة قد سجلت في نهاية كل فصل على اعتبار أنها إشارات على فساد الرؤية، وخطل التطبيق. وليس أمام هذه الخاتمة إلا أن تقدم دعوة مفتوحة لإعادة استثمار النقد التاريخي، والاجتماعي، والنفسي استثمارا جديدا واعيا بالرؤية المعرفية والجمالية التي تدفع الدارس للاستفادة منها.. إننا حين نحاور التاريخي والاجتماعي والنفسي والجمالي في أعمالنا الإبداعية إنما نحاور الإنساني في الإبداع بشكل عام، لنصل إلى حقيقة التواصل في ذلك الفعل النبيل.

ربما كانت هذه الأوراق في نقد النقد بيانا إلى ضرورة العودة إلى المعرفة التي استحصدها الإنسان عبر العصور بحثا عن ذاته، في ماضيه وحاضره ومستقبله، وسطر فيها ملاحظاته التي تتخلل القشرة التي تلون العصور لتصل عميقا إلى الفطرة.. ربما كان الفن في شوقه إلى الصفاء إنما هو بحث مستمر –وراء الأديان– عن الفطرة؟؟

والله من وراء القصد، والحمد لله أولا وأخيرا.

مكتبة البحث:

القرآن الكريم.

1-ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعراء وآدابه ولغته (ت) محيي الدين عبد الحميد المكتبة التجارية الكبرى (دت) .

2-ابن سلام: طبقات فحول الشعراء (ت) محمد محمود شاكر القاهرة 1974

3-ابن قتيبة: الشعر والشعراء. دار إحياء العلوم ط2. 1986 بيروت.

4-أبو هلال العسكري: الصناعتين.. القاهرة 1971.

5-إحسان عباس: تاريخ النقد عند العرب. دار الثقافة ط5. 1986 بيروت.

6-أحمد حيدوش: الاتجاه النفسي في النقد الحديث. ديوان المطبوعات الجامعية 1990 الجزائر.

7-أحمد فتحي عامر: من قضايا التراث العربي. النقد والناقد. منشأة المعارف الاسكندرية .

8- أحمد كمال الدين علي يوسف: الأدب والمجتمع. الدار القومية للنشر (دت)

9-أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث أصوله ومناهجه. دار النهضة العربية بيروت 1981.

10-أحمد مختار عمر: علم الدلالة. عالم الكتب ط2. 1988 القاهرة .

11-أدولفو باسكيز: البنيوية والتاريخ (ت) مصطفى المسناوي. دار الحداثة ط1 1971.

12-أدونيس: الثابت والمتحول (صدمةُ الحداثة) دار العودة ط2 بيروت 1979

الشعرية العربية ط1، 1985. دار الآداب بيروت.

13- أمير اسكندر: حوار مع اليسار الأوربي المعاصر. كتاب الهلال. ع 231/ 1970.

14-باساغانا: مبادئ في علم النفس الاجتماعي (ت) بو عبد الله غلام الله. المؤسسة الوطنية للكتاب 1981.

15- بلنسكي: الممارسة النقدية ت فؤاد مرعي دار الحداثة ط 1982 بيروت.

16-تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. دار الحوار للنشر والتوزيع ط1 1981، سوريا.

17-توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث الدار العربية للكتاب 1984 ليبيا، تونس.

مفهوم الأدبية.. دار سراس للنشر تونس، 1985.

18-الجاحظ: البيان والتبيين (ت) عبد السلام هارون. مكتبة الخانجي ط4 (دت).

19-جاك بياجي: البنيوية (ت) عارف منيمنة. بشير أويري. م عويدات ط2 1980

بيروت.
20- جان ستاروبنسكي: النقد والأدب (ت) بدر الدين القاسم. دمشق 1976.
21-الجرجاني: الوساطة (ت) محمد أبو الفضل إبراهيم على البجاوي ط4 عيسى البابي الحلبي (دت).
22-جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1بيروت 1984.
23-حازم القرطاجي: منهاج البلغاء. تونس 1966 .
24-حسين الواد:البنية القصصية في رسالة الغفران. دار الكتاب العربي ط3/ليبيا تونس.
-في مناهج الدراسة الأدبية. دار سراس للنشر تونس 1985.
25- حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي.. مكتبة المعارف بيروت 1988.
26-خالدة سعيد: حركية الإبداع. دار العودة ط1. 1979 بيروت .
27-خلدون الشمعة: النقد والحرية. اتحاد كتاب العرب دمشق ط1 1989.
28- دني هويسمان: علم الجمال. ت. ظافر الحسن م. عويدات ط21975.
29- الرافعي: ديوان الرافعي. القاهرة 1321هـ .
30-رجاء جارودي: البنيوية الفلسفة موت الإنسان (ت) جورج طرابيشي ط الثالثة
31-رشاد رشدي: ماهو الأدب. مكتبة الأنجلو المصرية (د.ت) .
32-ريمون طحان، دنيز بيطار: مصطلح الأدب الانتقادي. دار الكتاب اللبناني ط2 سنة 1948 بيروت .
33-زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغي حتى القرن الرابع الهجري منشاة المعارف بالاسكندرية (د ت) .
34-زكي نجيب محمود: المعقول واللامعقول.. دار الشروق ط3. 1981 .
-في حياتنا العقلية. دار الشروق 1981 ط2 بيروت .
35-سامي الدّروي: علم النفس والأدب دار المعارف القاهرة 1971.
36-ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة (ت) إحسان عباس ومحمد يوسف نجم. بيروت 1958.
37- سجمون فرويد: التحليل النفسي للفن (دافنشي، دستوينسكي (ت) سمير كرم. دار الطليعة بيروت 1975.
الهذيان والأحلام في الفن (ت) جورج طرابيش دار الطليعة بيروت 1980.
38- سيد قطب: النقد الأدبي... دار الشروق (د.ت) بيروت .
39-شارل لالو: مبادئ علم الجمال (ت) مصطفى ماهر. داء أحياء الكتب العربية 1959

40-شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1985.

-نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي ديوان المطبوعات الجامعية 1994. ج4.

41- شفيق جبري: أبو الفرج الأصبهاني. نوابغ الفكر العربي ع: 10 دار المعارف 1965 -

42-شكري فيصل: مذاهب الدراسة الأدبية. دار العلم للملايين ط3 سنة 1973 بيروت .

43-شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي. دار العراق ط10 (د.ت)

44-صلاح فضل: علم الأسلوب. الهيئة المصرية العامة للكتاب ط2. 1985.

-منهج الواقعية في الإبداع الأدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1978 .

-نظرية بنائية في النقد الأدبي الحديث. مكتبة الأنجلو مصرية ط2 1980.

45-عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية. دار الأندلس. دار الكندي ط1 1978، بيروت.

46-عبد الرحمن ياغي: في النقد النظري دار العربية للنشر والتوزيع. عمان 1984 .

47-عبد السلام المسدي: اللسانيات وأسسها المعرفية الدار التونسية المؤسسة الوطنية الجزائر 1986.

:الأسلوب والأسلوبية الدار العربية للكتاب ليبيا/تونس ط2 1982.

48-عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته. الدار العربية للكتابة 1988 تونس ليبيا.

49-عبد العزيز بن عرفة: الإبداع الشعري وتجربة التخوم. الدار التونسية للنشر 1988.

50- عبد القادر المازني: حصاد الهشيم. 1954.

51-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز. دار المنار مصر ط4 1367هـ تعليق رشيد رضا:

52-عبد اللّه إبراهيم: التفكيك: الأصول والمقولات. أفريقيا الشرق المغرب 1989.

53-عبد اللّه الغذامي: تشريح النص. دار الطليعة ط1 بيروت 1987 .

54-عبد الله شريط: الفكر الأخلاقي عند ابن خلدون. الشركة الوطنية للنشر ط2 سنة 1975 الجزائر.

55-عبد الملك مرتاض: 1.س دراسة سيميائية تفككية. ديوان المطبوعات الجامعية 1992.

- النص الأدبي، من أين وإلى أين ديوان المطبوعات الجامعية 1983.

56-عبد المنعم تليمة وعبد الحكيم رياض دار الثقافة والنشر والتوزيع 1984 مصر.

57- عبد المنعم تليمة. مقدمة في نظرية الأدب دار العودة ط2. 1979 . 15

58- عبد الهادي الجوهري: علم الاجتماع نشاته وتطوره. مكتبة نهضة الشرق (د ت) القاهرة.
59-عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب دار العودة، دار الثقافة (دت) بيروت
الأدب والفنون دار الفكر العربي ط2 1973 القاهرة مصر .
60- العقاد: ابن الرّومي: حياته وشعره. القاهرة 1963.
الحسن بن هانئ.. دار الهلال (دت) مصر .
61-علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1. 1979 بيروت:-
62-علي عبد المعطي محمد: فلسفة الفن دار النهضة العربية 1958 بيروت.
63-عمر أوكان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت. دار أفريقيا الشرق الغرب.
64-عمر مهيبل: البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1991.
65-كارلوني وفيللو: تطور النقد الأدبي في العصر الحديث. جورج سعيد دار مكتبة الحياة (د. ت) بيروت.
66-لاندو و رومير: ماهي النظرية النسبية؟ دار "مير" للطباعة والنشر الاتحاد السوفيتي موسكو ط5.
67-لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب مكتبة النهضة المصرية القاهرة 1970.
68-مازن الوعر: دراسات لسانية تطبيقية. دار طلاس دمشق ط1 1989.
69-محمد الصغير بناني: النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ. ديوان المطبوعات الجامعية 1983
70- محمد النويهي: ثقافة الناقد الأدبي. مكتبة الخانجي ط 1969 2بيروت..
71-محمد برادة: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ص:7 (مجموعة مقالات لجماعة من الكتاب ترجمها محمد برادة) مؤسسة البحوث العربية بيروت 1984
مقدمة الترجمة (درجة الصفر للكتابة). الشركة المغربية للناشرين المتحدين ط21985. الرباط.
72-محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب. دار العودة ط1 بيروت 1979 .
73- محمد ساري: البحث عن النقد الأدبي الجديد دار الحداثة ط1 1984 بيروت .
74-محمد عابد الجابري: الخطاب العربي المعاصر. دار الطليعة 1983 بيروت .
تكوين العقل العربي. مركز دراسات الوحدة العربية
75-محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر.
76-محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال. دار المعرفة الجامعية الاسكندرية 1986.
77-محمد مفيد الشوباشي: الأدب ومذاهبه الهيئة العامة للنشر والتاليف 1970.
78-محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب. دار النهضة مصر للطبع والنشر (د.ت)

في الميزان الجديد.. مطبعة النهضة مصر 1973..
79-محمود الربيعي: نصوص في النقد العربي، دار الآفاق القاهرة .
80- محمود أمين العالم: في الثقافة والثورة. دار الفكر الجديد (دت) مصر.
معارك فكرية. دار الهلال 1970. مصر.
81- مصطفى زيور: معجم العلوم الاجتماعية مادة نرجسية.
82-مصطفى لطفي المنفلوطي: مختارات المنفلوطي. القاهرة (دت).
83- مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي.. دار الأندلس ط1981 2 بيروت.

المراجع الأجنبية:

1-A.LALANADE. Vocabulaire thechnoque et critique de la philosophie. ed p:4F 14 eme ed 1983 .□
2-Chareles Mauron: des metaphors obsedantes au mythe personnel. PARIS 1912 .
3-christiane Achour, sinone Rejoug critiques O.P.U 1990.□
4-Henri Mshonic Fragments dune critique du rythme en langue francaise n sept 74 .□
5-P.Fouiqué et R.Saint jean: Dictionnaire de la philosophie ed p:4F 3cme ed 4cme tri .□
6-Structuralisme et marxisme: ouvrage coll Collection 10/18 paris 1970 .□

المجلات:

1-عبد السلام المسدي:النقد الأدبي وانتماء النص م علامات ج3م1يونيو 1992.
2-عبد الملك مرتاض: القراءة وقراءة القراءة م علامات ج15 من 4 مارس 1995 .
تقاليد القراءة العربية.. حوليات الجامعة 1995 وهران .
تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربي. حوليات الجامعة للبحوث الإنسانية والعلمية. وهران 1995 .

الفهرس المفصل:

صدر للمؤلف:

- القراءة والحداثة. مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية.
-نظرية الكتابة في النقد العربي القديم.
-فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى.
-فعل القراءة النشأة والتحول.
-توترات الإبداع الشعري.
-فلسفة المكان في الشعر العربي.
- شعرية المشهد في الإبداع الأدبي
- المشهد السردي في القرآن الكريم. قراءة في قصة سيدنا يوسف u .
-التردد السردي في القرآن الكريم. مقاربة لترددات السرد في قصة سيدنا موسى u .
-سيماء النماذج البشرية في القرآن الكريم
-الواحد المتعدد. النص الأدبي بين الترجمة والتعريب.
-نظريات القراءة في النقد المعاصر.

الروايات المنشورة:

-متاهات الدوائر المغلقة.
-جلالته الأب الأعظم.
-على الضفة الأخرى من الوهم.
-مقامات الذاكرة المنسية.
-العين الثالثة.

للتواصل: hab_mounsi@hotmail.com